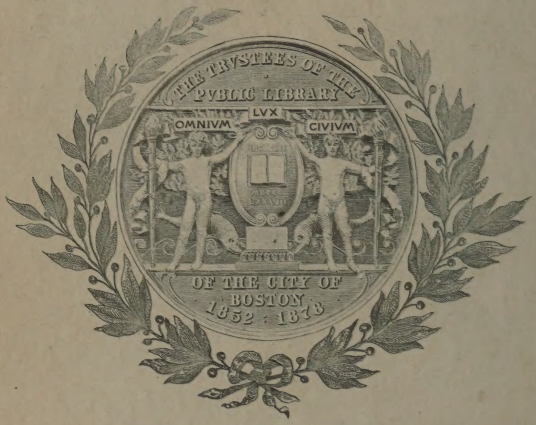
No. 4046.344



Bought with the income of

the Scholfield bequests.

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

OCT 22 1931

B.P.L. FORM NO. 609: 3:16.28: 300M.

REYNALDO HAHN

Du Chant

4046.344

ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSEES
PARIS

8863

Schulfeld
Nov. 4. 1921
C

Copyright par Librairie Hachette, Paris 1920.
Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

A

Madame Adolphe Brisson,

en témoignage de ma respectueuse et reconnaissante amitié.

R. H.

AVANT-PROPOS

Ce volume n'est autre chose que le recueil des neuf leçons que je fis en 1913 *et* 1914 *à l'*Université des Annales. *On y trouvera des redites, des familiarités d'expression, peut-être même des impropriétés de termes, et, à coup sûr, un abandon qui seraient impardonnables dans un livre* écrit *et fait pour être* lu, *mais qu'on voudra bien excuser si l'on tient compte de la part d'improvisation qui entrait dans ces conférences et du laisser-aller que pouvait se permettre l'orateur devant un auditoire jeune et bienveillant. C'est pour rappeler ces circonstances au lecteur et pour entretenir son indulgence que j'ai laissé subsister ici des allusions aux exemples chantés dont j'appuyais mon discours.*

R. H.

DU CHANT

I

Pourquoi chante-t-on ?

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

En voyant annoncées ces causeries sur l'art du chant, bien des gens ont pu se demander de quoi je me mêlais. Car je ne suis ni chanteur, ni professeur de chant, ni physiologue; je suis compositeur de musique et n'ai qu'une autorité relative pour parler d'un art si complexe, si ardu, que les spécialistes mêmes, dont la vie s'est passée à approfondir ses secrets, sont souvent bien contradictoires dans leurs affirmations. Je me rends compte de l'insuffisance de mes lumières. Je suis doublement effrayé en voyant cette salle si remplie. Un instant, je m'étais flatté de l'espoir que ces causeries s'effectueraient pour ainsi dire dans l'intimité de quelques personnes familières devant lesquelles, sans *trac*, sans inquiétude

aucune, j'aurais pu me livrer, comme je le fais quand je suis avec des amis, à des divagations hasardeuses, à des flâneries mentales, sans plan, sans but déterminé, me mettant au piano pour prouver par un exemple ce que j'avance. C'est à la suite d'une de ces conversations à bâtons rompus où nous avions traité pêle-mêle beaucoup de questions relatives au chant, que Mme Brisson me demanda de venir redire ici, devant vous, quelques-unes de ces choses. Elle insista de façon si charmante, si amicalement péremptoire que je finis par céder.

Me voici donc prêt à partir en guerre contre les mauvais chanteurs, contre les professeurs incapables dont je m'exagère peut-être les crimes. Mais, je ne vous le cache pas, malgré l'appareil guerrier dont je me suis muni, je tremble un peu. Car je vois devant moi une affluence considérable, des visages inconnus, les uns sérieux, les autres plus intimidants encore, qui sourient... Et j'ai peur que ces visages-là me disent : « Mais qui donc êtes-vous pour venir critiquer ceux qui chantent, ceux qui enseignent le chant ? Pensez-vous qu'il suffise de murmurer quelques mélodies, du bout des lèvres, dans un espace de huit mètres carrés, pour avoir le droit de déblatérer contre des gens consciencieux, expérimentés, et qui en savent beaucoup plus que vous? »

Aussi, croyez-le, au cours de ces quelques heures que nous devons passer ensemble, j'éviterai d'énoncer sur un ton de supériorité doctorale les choses mêmes dont je suis tout à fait certain. J'ai trop souvent constaté la vanité des convictions les plus profondes en matière de chant et la fragilité des raisonnements les plus

rigoureux, pour me réclamer des unes et pour espérer vous persuader par les autres : ce que je dirai, je le dirai en pensant très sincèrement que je puis me tromper et que je changerai peut-être d'avis moi-même un jour.

D'ailleurs, je me fierai beaucoup plus à mon instinct qu'à ma médiocre science ; mes paroles exprimeront toujours des idées subjectives et, par conséquent, passibles d'être sévèrement discutées. Il faut encore que je vous prévienne de ceci : il m'arrivera fréquemment de chanter, pour mieux me faire comprendre ; je voudrais qu'on fût bien convaincu que je n'ai pas la présomption de me citer en exemple; quand je critiquerai ce que je crois mauvais et que je chanterai ensuite, n'allez pas croire que je m'imaginerai bien faire, ne voyez dans ma démonstration chantée que des indications, des ébauches, exécutées par quelqu'un qui n'est point un chanteur professionnel, qui n'a jamais exercé sa voix, qui, bien au contraire compromet le peu de voix qu'il possède en fumant sans cesse, en veillant, en parlant beaucoup, en n'observant aucune règle d'hygiène vocale.

Donc, encore une fois, je ne prétendrai jamais montrer comment il faut procéder, mais vous insinuer approximativement le résultat à obtenir. D'ailleurs, s'il fallait que je vous indiquasse avec précision tel ou tel procédé, je serais fort embarrassé, car j'ai toujours chanté d'instinct et mes rares notions techniques je ne les ai acquises qu'en analysant après coup ce que j'ai fait, en le comparant à ce que font les autres, en observant de mon mieux tout ce qui peut se rapporter au chant, depuis les sanglots d'un enfant jusqu'au cri d'une marchande

des quatre saisons ; depuis l'ouverture des voyelles chez le sergent de ville qui m'enjoint de « circuler » jusqu'aux inflexions d'un ministre cherchant ses mots à la tribune de la Chambre.

En effet, mesdemoiselles, à celui qui se préoccupe du chant, il n'est rien d'inutile dans le domaine de l'émission vocale et des vibrations en général : le moindre mot, le moindre son, le moindre bruit renferme un enseignement et l'un des plus grands reproches que je fais aux chanteurs, c'est de n'être point curieux de ce qui concerne leur art, de ne point chercher à glaner partout des éléments d'instruction. Il m'a été donné souvent de passer de longs moments avec le jeune et déjà illustre compositeur Stravinsky, dont le génie orchestral est prodigieux. De même que Théophile Gautier disait : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », M. Stravinsky pourrait dire : « Je suis un homme pour qui le monde sonore existe. » Il n'est pas une résonnance, pas une vibration perceptible qui n'éveille son attention ; une fourchette qui heurte un verre, une canne qui frôle une chaise, le frou-frou d'une étoffe, le grincement d'une porte, le bruit d'un pas, son oreille infaillible les perçoit, les décompose avec une sûreté merveilleuse et il y puise une nouvelle idée instrumentale. Or, je voudrais que le chanteur fût de même — et je ne suis pas près d'être exaucé, car la plupart d'entre eux, loin d'être intéressés par ces humbles incidents de la vie, le sont à peine par la voix et le chant proprement dits. Leurs camarades ne les intéressent qu'en tant que concurrents ; les artistes éprouvés qu'ils

pourraient aller entendre avec profit, un peu partout, à l'église, au théâtre, au café-concert (où l'on rencontre parfois des chanteurs remarquables), ils ne s'en soucient pas le moins du monde ; leur art n'est généralement pour eux qu'un prétexte à succès, qu'un moyen de se procurer d'éphémères satisfactions de vanité ou un bénéfice matériel. Je reviendrai souvent sur cette mentalité des chanteurs et sur les causes auxquelles il est permis de l'attribuer.

Quant à moi, je ne la comprends pas. J'ai toujours aimé le chant d'un profond amour et, dans cet amour, je trouve le seul droit que j'aie de venir parler du chant ; car l'amour véritable donne une grande clairvoyance et, en matière de chant, bien des choses que je n'ai pas apprises, je crois les avoir, jusqu'à un certain point, devinées à force d'amour.

Mais, vous le comprendrez sans peine, des connaissances acquises de cette façon manquent trop de bases solides et de méthode pour que je m'avise de vous les présenter ici dans un ordre logique, dans une progression sagement graduée. Aussi, me permettrez-vous de les énoncer au fur et à mesure que j'y serai incité par la causerie, au hasard de ce que me suggérera le caprice de la pensée et du souvenir, mêlant tantôt à des explications de mécanisme vocal des citations ou des anecdotes, tantôt à l'analyse de tel ou tel accent expressif, des indications techniques. Non seulement ce désordre donnera à nos petites séances un air plus abandonné, moins didactique, mais encore je le crois conforme au principe même du chant. Et nous voilà au cœur de notre sujet.

En effet (et ceci, je vous le répéterai sans

me lasser afin de vous en imprégner), ce qui constitue la véritable beauté, le véritable prix, la véritable raison d'être du chant, c'est la combinaison, le mélange, l'union indissoluble du son et de la pensée. Le son, si beau qu'il soit, n'est rien s'il exprime rien. Avouer qu'on est sensible à la beauté purement matérielle d'une voix, c'est faire l'aveu d'une faiblesse physique, d'un état morbide, d'une infériorité. De même, trouver du plaisir à écouter un chanteur dont le débit est intelligent, mais dont le chant proprement dit est nul ou maladroit, c'est prouver qu'on ne tient pas à la musique et qu'on aimerait mieux entendre déclamer, tout simplement.

Le secret du chant est difficile à définir ; il associe étroitement l'élément parlé et l'élément chanté. Certes, un beau son, c'est très beau ; il y a déjà une beauté dans la plénitude, la douceur, la richesse, la souplesse et l'étendue d'une belle voix. Les anciens Italiens attachaient à cette beauté une si grande importance qu'ils finissaient souvent par négliger tous les autres éléments de beauté que doit réunir le chant ; (nous approfondirons cela quand nous parlerons du *bel canto*). Oui, une belle voix, soumise au contrôle de la volonté, ayant acquis ou possédant naturellement les conditions que je vous décrirai plus tard, est déjà une fort belle chose, même en admettant que l'élément intellectuel qui doit se greffer soit insuffisant ou nul. Seulement, cela ne suffit pas ; cela peut procurer une impression agréable, mais cela n'a rien de commun avec la véritable beauté du chant.

Je vous le répète, cette beauté consiste en

une union parfaite, en un amalgame, en un alliage mystérieux de la voix chantée et de la voix parlée, ou, pour mieux dire, de la mélodie et de la parole.

La mélodie représente dans le chant l'élément surnaturel qui donne à la parole, aux mots, un surcroît d'intensité, de force, de délicatesse, de poésie, de charme ou d'étrangeté, par des moyens qui échappent en partie à l'analyse et dont nous subissons l'enchantement sans pouvoir bien nous l'expliquer.

La parole, au contraire, chargée de sentiment et de pensée, communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l'esprit et sur le cœur. Si, de la parole ou de la mélodie, l'un devait dominer, il n'est pas discutable que ce serait la parole; le bon sens l'ordonne en même temps que le sens artistique. Si Victor Cousin a pu dire : « La grande loi des arts, c'est l'expression », comment l'expression ne serait-elle pas plus spécialement la loi souveraine d'un art qui a pour moyens d'action le verbe et la voix?

Wagner apostrophe la musique en ces termes:

« Nous ne t'avons faite si belle que pour te soumettre ! Tu ne seras jamais, tu ne dois jamais être que l'épouse; et le verbe, ton seigneur éternel, éternellement régnera sur toi. » (1)

Vous le voyez, il n'est plus ici question d'une collaboration égale, mais bien d'une soumission de la musique à la parole. Diderot en formulait déjà l'idée en écrivant :

« Il faut considérer la déclamation lyrique

(1) Cité dans le traité de chant de M. Isnardon.

comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, est vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupe en un grand nombre de points : plus le chant sera vrai et plus il sera beau. » (1)

J'étais plein de ces idées quand, à peine adolescent et élève de piano et d'harmonie au Conservatoire, il m'arrivait d'assister par hasard à un cours de chant. Il me semblait alors que les professeurs insistaient trop exclusivement sur la technique, sur le côté purement vocal du chant, qu'ils négligeaient, délaissaient systématiquement ce qui constitue l'intérêt psychologique, pittoresque de cet art. Il arriva que par réaction, par révolte, avec l'exagération extrême de la jeunesse, — je devrais dire de l'enfance, — je reportai toute mon attention sur l'autre partie du chant, sur celle qui ne comporte que l'expression, la signification; et je me mis à chanter d'une façon qui, peut-être, n'était pas absolument sans intérêt, mais qui, incontestablement, était antivocale.

Cela dura plusieurs années. J'étais persuadé que bien chanter c'était chanter ainsi, par saccades, avec réalisme, en donnant un relief excessif à la parole, en ne s'occupant jamais de l'économie sonore et que ceux qui procédaient autrement, ceux chez qui la voix était sans cesse l'objet d'un contrôle et d'un souci n'étaient « que des chanteurs » ! J'employais ce terme avec dédain. Eh bien, j'ai changé. Evidemment, je suis toujours l'ennemi du chant qui ne se préoccupe que de la virtuo-

(1) Cité dans le traité de chant de M. Isnardon.

sité vocale ; je ne puis admettre qu'une voix, même belle et bien conduite, puisse se passer longtemps de l'élément intellectuel ou sentimental ; et j'ai fini par considérer le chant, je ne dirai pas comme une matière palpable, mais plastique, où les sons et les mots ont une importance égale, se complétant l'un l'autre par un travail transcendant, à la fois esthétique et mécanique, se prêtant une aide perpétuelle et collaborant à une action commune.

Je vais plus loin. Je ne crois pas, à l'encontre de bien des gens, qu'on puisse « bien dire », vraiment bien dire, et tout à fait mal chanter ; et quelqu'un qui chante bien et qui dit mal ne m'intéresse pas. Si son chant est beau simplement par lui-même, il vaut infiniment mieux que cet artiste se borne à chanter sur des voyelles consécutives, sans prononcer des mots ; son chant ne constitue pas une œuvre d'art. Le mot bien dit, après avoir été bien pensé, place naturellement la voix où il faut qu'elle soit, lui donne la couleur qu'il faut qu'elle ait à ce moment précis et ainsi la moitié de la tâche est déjà accomplie. Dès que le son, inspiré, suggéré par le mot, vient se placer autour de lui, il l'aide à son tour, il exalte, affine ou amplifie ce mot qui l'a fait naître. L'idée est servie par le son, le son est expliqué, justifié par l'idée, travail physique et psychique, harmonieux, infailliblement équilibré.

C'est cette concordance, cette connexion discontinue qui fait l'intérêt du chant et forme un amalgame précieux d'innombrables molécules abstraites et concrètes emboîtées les unes dans les autres.

Voilà mon idée du chant. Mais vous voyez

déjà tout ce qu'elle implique de rare et de difficultueux. Nous allons tâcher de nous y retrouver, et, si nous ne parvenons pas à creuser à fond le problème, peut-être arriverons-nous à pouvoir y plonger, de-ci de-là, un regard lucide.

J'avais formé vaguement un plan pour cette série de conférences. Je crains qu'il me soit bien difficile de le suivre, de m'y tenir. Essayons toujours. Et puisque j'ai posé, pour aujourd'hui, la question : *Pourquoi chante-t-on ?* tâchons d'en trouver la réponse dans la chanson populaire. Ne remontons pas trop haut. Cela ne servirait de rien. Nous savons que le chant jouait un grand rôle dans les civilisations antiques, et surtout en Grèce ; vous le savez mieux que personne, puisque vous avez entendu, ici même, les éloquentes leçons de M. Jean Richepin sur l'Hellade, ses légendes divines et son théâtre. Nous savons même en quelles occasions le chant apparaissait, occasions artistiques, civiques, patriotiques. Nous devinons qu'il devait être fréquent, incessant, dans la vie campagnarde, qu'il devait accompagner et charmer, selon l'expression d'Hésiode, « les travaux et les jours ».

Mais comment les anciens chantaient-ils ? Cela, nous n'en savons rien. Quand nous parlerons de l'histoire de l'enseignement du chant, nous y reviendrons. Aujourd'hui, ne parlons que du chant spontané, populaire, et demandons-nous : « Pourquoi chante-t-on ? »

On chante pour bien des raisons. On chante parce que le chant est le compagnon fidèle et docile du solitaire, l'ami qui, dans l'isolement, berce le cœur malade, endort le chagrin, entretient l'attente, rythme le labeur. Il vient ou s'é-

vanouit au gré de celui qui souffre, qui travaille, qui peine. Et quand au contraire, on a le cœur gai, il est encore l'ami qui s'associe à la joie, qui clame l'allégresse sans arrière-pensée amère; or, Nietzsche l'a dit, la véritable amitié consiste moins à partager les douleurs de ceux qu'on aime qu'à partager leurs joies.

Il y a, dans *La Philosophie de l'Art*, de Taine, un beau chapitre sur la chanson populaire. On y voit décrite la manière dont se forme une chanson populaire, dont elle prend naissance dans l'âme et sur les lèvres du paysan. Relisez-le. Que fait, par exemple, le « pauvre laboureur », celui que Voltaire, dans un des rares beaux vers qu'il ait trouvés, appelle :

Le laboureur ardent qui court avant l'aurore?

Que fait-il quand, seul dans son sillon avec sa charrue et ses bêtes, il éprouve le besoin d'animer un peu son travail uniforme, machinal, d'alléger son effort, de se tenir compagnie à lui-même ? Parlera-t-il ? Avec qui ? Avec ses bœufs ? Il a déjà épuisé tout ce qu'il pouvait leur dire. Parlera-t-il tout seul ? Pauvre homme ! Il faudrait, pour cela, qu'il pensât ! Penser à quoi, mon Dieu ? Tout ce que peuvent lui fournir de pensée son cerveau simple et fruste, sa vie bornée, égale et « quotidienne », il l'a déjà ressassé mentalement d'innombrables fois ! Alors, il chante. Il chante une chanson de laboureur. Composée par qui ? Par quelque autre laboureur d'autrefois, qui avait beaucoup de mal à nourrir ses petits par son travail, et qui était poète. Poète, il a, un jour, exprimé tout simplement son chagrin, et aussi

ses rares moments de plaisir au milieu de ses champs, devant ses beaux horizons dorés, en quelques vers mal rimés, mais d'une saveur forte et persistante. Ces vers, il se les murmurait peut-être tout d'abord sans chanter. Mais, bientôt, cela ne lui suffit plus; il éprouva le besoin de leur donner, dans l'air vif du matin, plus de force, plus d'essor, de les faire « porter » plus loin, de les envoyer aux nuages, aux oiseaux, à toute la nature. Et, alors, se serait-il mis à les crier ? Surcroît de fatigue, d'abord; ensuite, pour crier fort, il eût fallu qu'il s'arrêtât de marcher, de travailler; tout cela, il le sentait sans le savoir et, tout naturellement, il se mit à chanter. Et il s'aperçut bientôt qu'en chantant il rythmait sa lourde marche, il redonnait du ressort, de la persévérance à son effort régulier et périodique. Et en chantant son air, en l'adaptant à ses mouvements, il le modifia, le transforma, le perfectionna, s'en enivra, — et sa chanson était créée.

Eh bien! cette chanson redite par d'autres, et encore par d'autres laboureurs, accompagnera encore, égayera le travail des laboureurs à venir. Et c'est celle-là même que notre pauvre homme chante, ce matin.

Mais voilà. Comment la chante-t-il ? Il n'a pas pris de leçons de chant, il ignore qu'on place ou ne place pas bien sa voix, qu'on respire bien ou mal, qu'on a des registres et des timbres divers. Il chante largement, rudement, en prenant par grandes bouffées des respirations fréquentes. Et comme, dans cette chanson, il y a des ornements, des « groupes » et qu'il ne sait pas les faire, il les brusque, avec une brisure de la voix, faisant, de-ci de-là, ce que nous appe-

lons un canard, un couac. Mais ces défectuosités mêmes de son chant lui donnent plus de caractère encore; et si je veux, à mon tour, chanter cette chanson, je devrai m'efforcer de les imiter.

. . . . . .

Cette chanson de laboureur date vraisemblablement du XVIIe siècle. Mais celles que chantaient les laboureurs grecs s'étaient, sans doute, formées de même, et qui sait si, à travers des siècles et des siècles, ce n'est pas toujours la même chanson modifiée, transformée à l'infini, que nous entendons chanter aujourd'hui en Normandie ou en Bretagne, en Auvergne ou dans le Limousin, et qu'entendaient les antiques Pélasges après que Triptolème eût enseigné l'agriculture aux habitants d'Eleusis ?

D'autres fois, c'est près d'un enfant que le chant prend naissance. L'enfant pleure, il est nerveux, il ne veut pas dormir, il faut le distraire, lui raconter une histoire, — et, insensiblement, pour qu'il l'écoute mieux, la mère, déjà poétique parce qu'elle est mère et qu'elle caresse son enfant, devient poète; elle rime, par-ci par-là, ses phrases, comme elle peut; elle les rythme et, bientôt, pour les mieux rythmer encore, fait intervenir périodiquement quelque chose comme un refrain ; elle dit tout cela sur une sorte de mélopée qui, peu à peu, se précise et devient un chant. Et, la chanson qui éclôt peu à peu sur ses lèvres, c'est, par exemple, celle des *Trois jeunes princesses couchées sous un pommier*... Je vais vous la chanter, mais je ne vous la chanterai pas comme la chanterait la douce paysanne qui berce son petit. Je

la chanterai beaucoup moins simplement, et vous dirai tout à l'heure pourquoi.

. . . . . .

Je viens de vous chanter cette berceuse (car tout révèle que c'est une berceuse : le rythme, l'inflexion mélodique du refrain, le ton général), eh bien ! je vais vous en chanter une autre. Et vous allez voir qu'il suffit de quelques notes et d'une différence de timbre pour nous transporter instantanément par delà la terre et les mers, dans un pays lointain, dans un climat étranger. Si, parmi vous, il en est qui assistiez à ma conférence d'il y a deux ans sur la musique évocatrice, vous vous rappelez peut-être certaines choses que je vous ai dites alors. Mais, si je vous chante maintenant cette deuxième berceuse, ce n'est pas pour vous montrer de nouveau la force d'incantation de la musique. C'est pour vous faire une petite démonstration vocale ; car n'oublions pas que tout ceci n'est qu'un préambule et que nous sommes ici pour parler du chant.

Un peintre ne fait pas sa palette de la même manière quand il va peindre un tableau sombre et quand il va peindre un tableau clair. Entendons-nous ; je ne suis pas assez ignorant des choses de la peinture pour croire qu'il n'entre dans un tableau sombre que des couleurs sombres ; et croyez bien que, dans un son clair, il entre parfois beaucoup de résonances sombres, et que le contraire est aussi fréquent. Il y a là toute une question de mélanges que nous aurons peut-être le temps d'étudier plus tard. Mais il est certain qu'un peintre qui va peindre

l'intérieur d'une cave éclairée douteusement par un lampion fumeux aura moins l'occasion d'employer des tons transparents, légers et brillants, que s'il se proposait de peindre un lever de soleil sur la mer. Non seulement il fera sa palette différemment, mais — si j'ose m'exprimer de cette façon — il accordera sa vision autrement ; il éliminera de son imagination visuelle tout ce qui peut contrecarrer l'ensemble de couleurs qu'il se dispose à fixer. Sans y songer seulement, par une opération instinctive d'artiste, il prédisposera tout son être physique et mental à des visions claires ou foncées ; en outre, sa facture se ressentira de cet état où il s'est mis inconsciemment. De même, un compositeur — toujours inconsciemment, bien entendu, car, dès que la volonté se manifeste, s'en mêle, on risque de tomber dans le pédantisme — choisit la tonalité qu'il faut pour donner à un morceau la couleur nécessaire. Chaque ton, vous le savez, a son caractère spécial, pas nettement, mais indéfinissablement spécial. Combinées, condensées, autour d'une tonalité primordiale, les tonalités diverses engendrées par elle finissent par dégager une impression particulière, et le musicien vraiment artiste sait toujours, sans s'en douter, pourquoi il emploie tel ton ou tel autre ; de même qu'en orchestrant, il n'aura pas recours à un trombone pour accompagner le chant d'un berger sicilien ni à un tambour basque pour évoquer une cérémonie funèbre, de même, le chanteur doit non seulement adapter la qualité de sa voix à ce qu'il chante, à ce qu'il exprime, mais encore y adapter sa diction. Tout autant que sa voix, les mots qu'il prononce

doivent être imprégnés, saturés de l'idée qu'il veut donner : l'ouverture des voyelles, le plus ou moins de force des consonnes, l'insistance plus ou moins grande sur les nasales et les dentales, tout cela a son importance, mais il ne faut pas avoir l'air d'y songer; il ne faut pas même y songer, il faut que ce soit pratiqué tout naturellement, comme quand on obéit à une impulsion intérieure et irrésistible.

Tout à l'heure, pendant que je vous chantais la chanson du Laboureur, vous avez remarqué que je tâchais de contrefaire la voix du paysan chantant en plein air, en plein vent. Dans la chanson suivante, j'ai chanté, mon Dieu, comme tout le monde. Nous étions chez nous, en France, dans un paysage familier. Mais, ici, il faut que je change ma voix : cette chanson-ci est une chanson grecque. En voici les paroles :

« Dors, ma fille, dors ; je te donnerai la ville d'Alexandrie en sucre, le Caire en riz et Constantinople, pour que tu règnes pendant trois années. »

De quand date cette chanson ? Je l'ignore. Bourgault-Ducoudray l'a recueillie à Smyrne. Elle est puissamment évocatrice; il est impossible de l'entendre sans entrevoir, à travers un poudroiement d'or, des minarets, des coupoles scintillantes, tout un mirage d'Orient. Mais l'impression serait infiniment moins vive si je vous la chantais d'une voix occidentale. Si je veux, dès la première mesure, vous emporter là-bas, il faut que je la chante comme la chantait le prince ou le mendiant poète qui l'a con-

çue. Bien entendu, j'aurai soin de donner une valeur prépondérante à ces mots magnifiques : *Alexandrie*, *Constantinople*, qui, par eux-mêmes, sont déjà des talismans. Non seulement il faudra *que je voie*, que j'aie dans les yeux tout ce que je veux vous montrer en quelques secondes ; non seulement il faudra que je devienne Oriental, indolent, rêveur, immobile, — tout cela, c'est le travail mental, psychique du chant, — mais il faudra que j'aie recours au moyen matériel que me fournit le mécanisme vocal et que je prenne une voix d'oriental. Je vais abaisser le voile du palais, afin que l'air qui sortira de mes poumons conduise le son non pas à travers ma bouche seulement, mais aussi à travers mon nez, et que la résonance se fasse dans mes fosses nasales. En outre, je tirerai parfois ma langue vers le fond de ma gorge, pour donner à ma voix quelque chose de guttural ; voilà pour le timbre. Maintenant, pour le son lui-même. D'abord, je le prendrai souvent par en dessous, selon la coutume orientale. Et puis, les Orientaux trillent toujours un peu en chantant ; le son, chez eux, est rarement égal et rond, il a quelque chose de tremblé ; je m'appliquerai donc, par des contractions légères et rapides du larynx, à lui imprimer ce caractère spécial ; les petits groupes, je les exécuterai avec la brusquerie particulière qu'y mettent les Orientaux et qui les fait presque « couaquer » sur ces ornements ; de plus, je m'en tiendrai à un même registre ; car les Orientaux, à moins d'être des chanteurs experts, ne prennent pas, à cet égard, les précautions que nous observons avec raison ; ils « poussent » dans le haut jusqu'aux li-

mites extrêmes du registre sur lequel ils chantent. Enfin, j'aurai soin, dans l'expiration finale de chaque son, de ne pas filer la note ni le souffle ; j'arrêterai l'expiration par une saccade de la glotte.

. . . . . .

Une autre raison de chanter, c'est le désir d'assurer de la durée, de la persistance à des mots. Par exemple, un thème des plus fréquents dans la chanson populaire, c'est celui des adieux qu'adresse un jeune homme à sa bien-aimée. Pourquoi ce jeune homme ne se borne-t-il pas, en laissant s'épancher son cœur, à dire en simples paroles son chagrin? Il le chante. C'est que la mélodie se maintient plus obstinément dans le souvenir, que les paroles trouvent en elle comme une armure contre la rouille de l'oubli à mesure qu'il est, pour ainsi dire, sécrété lentement, mais sûrement, par chaque jour, par chaque heure, par chaque minute qui passe. Simplement prononcés, ces mots d'adieu, si tendres se seraient peut-être, à la longue, effacés du souvenir de celle à qui ils s'adressaient ; mais la musique leur donne une chance puissante de durer longtemps, une vertu pénétrante, indélébile. Voilà donc encore pourquoi l'on chante parfois : pour assurer un semblant d'éternité à des mots, à des pensées ; de même qu'on grave des inscriptions sur la pierre et sur le marbre, on en grave aussi dans la musique et n'est-il pas prodigieux qu'une matière aussi impalpable que la musique puisse servir de soutien à des idées, les faire persister, vivre, agir à travers des siècles ?

Comment nous sont parvenues les belles lé-

gendes, les grandes épopées antiques si ce n'est par la voix des aèdes, des rapsodes, puis du peuple qui retenait leurs chants ? Dans les complaintes du moyen-âge, ne trouve-t-on pas des récits innombrables de faits d'armes, véritables chroniques de guerre, dues vraisemblablement à l'improvisation des soldats en marche, ou réunis, le soir, autour des brasiers ? Telle par exemple, l'horrible histoire du roi Renaud :

> Le roi Renaud de guerre vint,
> Tient ses entrailles dans sa main ;
> Sa mère était sur les créneaux
> Pour voir venir son fils Renaud.

Les soldats en marche... j'ai prononcé ces mots, et ils me rappellent encore une raison de chanter. Rien ne redonne du nerf et de la cadence aux soldats fatigués comme de chanter. Pendant les deux ou trois premières heures de marche, le matin, après le repos de la nuit, les soldats ne chantent guère. Mais, dès qu'ils commencent à avoir un certain nombre de « kilomètres dans les jambes », le chant commence. Trois ou quatre d'entre eux, au premier sentiment de fatigue qui fait peser plus lourdement le sac et le fusil, se mettent à chantonner. D'autres, aussitôt, joignent leurs voix à la leur, d'autres encore, et bientôt une compagnie entière chante à pleine voix, à tue-tête. Le pas s'en ressent aussitôt, il se régularise, se précise, se cadence et, en même temps, la fatigue s'atténue par ce fait que l'attention donnée aux paroles vient distraire l'esprit. En effet, les chansons de soldats ont une quantité innombrable de couplets, relatant une suite d'épisodes qui for-

ment une histoire. Il s'agit de ne pas les intervertir ; de là, un petit effort d'attention qui fait oublier la fatigue. A vrai dire, on voudrait que les paroles de ces chansons fussent moins grossières qu'elles ne le sont d'habitude — il y a des exceptions et, parfois, ces paroles sont charmantes, — mais les airs sont généralement très jolis.

Dernièrement, pendant une période militaire que je faisais, j'ai remarqué que plusieurs des airs que j'entendais chanter étaient des airs anciens qui se perpétuent ainsi, à travers beaucoup de générations de soldats. Au XVIIe siècle, au XVIIIe siècle, il s'en est trouvé de vraiment charmants, du rythme le plus leste et parfois le plus ingénieux. J'observais les soldats, tandis qu'ils chantaient (car, quand on aime le chant autant que je l'aime, on ne néglige aucune occasion de s'instruire), et je remarquais que presque tous avaient, à ce moment-là, une bonne émission. Pourtant, ils n'étaient certainement pas tous doués pour le chant. Mais, d'abord, ils chantaient fort, et vous n'ignorez pas qu'il est beaucoup plus facile de chanter fort et sans nuances, que de chanter doucement en colorant sa voix. Ensuite, la marche impose au corps un mouvement continu qui empêche les muscles de se figer dans la raideur, et celles d'entre vous, mesdemoiselles, qui travaillent le chant, savent qu'un des plus grands ennemis de la bonne émission, c'est le raidissement. Enfin, le poids du sac appuie sur les épaules, les tire vers le bas et s'oppose à la contraction des clavicules, qui est aussi un défaut funeste. Vous voyez que je n'ai pas perdu mon temps, au régiment...

Et puis, il y a encore une autre raison de chanter que le besoin de s'aider à marcher : c'est celui de s'aider à danser. Comment, dans les campagnes, — et qu'il s'agisse des paysans de l'époque la plus reculée du monde ou de nos paysans d'aujourd'hui, c'est exactement la même chose ! — comment danser en mesure et gaîment sans musique Et quand on est loin du village, en plein champ, durant les moments de loisir, entre les durs moments de travail, on n'a pas toujours un flûtiau, un violon, une cornemuse. Alors, on chante ; et, par une opération contraire à celle que je vous décrivais tout à l'heure, ce sont les paroles qui, trouvées après coup par les uns et les autres, viennent ici corser le chant et l'animer. Que de jolies rondes sont nées ainsi, libres, joyeuses, insouciantes, conformes aux mouvements naturels du corps, semblables à celles des jeunes faunes et des nymphes légères ; danses bondissantes ou ailées qui n'ont rien de commun avec cette titubation anxieuse et morne, cette danse de palmipèdes intoxiqués, risible et lugubre à la fois, que l'on pratique aujourd'hui.

Les chanteurs devraient, parvenus à un certain degré d'habileté vocale, s'astreindre à chanter, chaque jour durant un certain temps, en marchant, puis en dansant, quelque chose de rythmé, — sans donner beaucoup de voix, mais en prononçant des paroles, et de préférence des paroles nombreuses, agglomérées. Ils s'accoutumeraient ainsi à chanter rythmé, (ce qu'ils ne font presque jamais, car le manque de rythme est un véritable fléau parmi les chanteurs) et aussi à traduire les divers sentiments exprimés par les paroles en variant les

inflexions de la voix, en accentuant diversement les syllabes, au besoin en faisant certains jeux de physionomie et en distribuant la respiration selon les nécessités du texte, *sans altérer le mouvement de la musique.*

Mais, au fond, c'est encore dans l'amour qu'on trouve le plus de raisons de chanter ; c'est encore lui qui a provoqué la plus grande quantité de chants populaires. Le désir, l'attente, la joie, la déception, la jalousie, le regret, l'espoir, le dépit, tous les sentiments issus de l'amour sont autant d'inspirateurs pour l'âme, qui, alors, éprouve la nécessité absolue de s'épancher ; et comme les mots sont très secs, et surtout trop peu nombreux chez les hommes et les femmes de culture simple, d'éducation bornée, qui, en général, sont les auteurs des chansons populaires (et qui, par cela même qu'ils ont une âme simple, sont plus aptes à ressentir fortement et plus portés à manifester leurs sensations), comme les mots ne leur suffisent pas, ils chantent ces mots pour leur donner plus de force et plus de sentiment.

Mona (1), l'une des plus poétiques parmi les chansons de la Basse-Bretagne, évoque une jeune fille plongée dans la douleur par l'abandon de celui qu'elle aime et qui l'oublie. Il s'agit d'une jeune paysanne. Nous sommes, ici, tout près de la nature. Ne nous avisons pas, si nous savons chanter, de laisser voir que nous savons chanter. Ayons l'air de chanter parce que nous ne pouvons pas faire autrement,

(1) Bourgault-Ducoudray : *Chansons de la Basse-Bretagne.*

comme si nous épandions le trop-plein de notre cœur. Vous me direz que ce n'est pas Mona elle-même qui chante, mais une personne qui la dépeint pleurant « près des saules de la rivière. » C'est vrai. Mais cette personne qui raconte est pour ainsi dire ce qu'était le chœur dans le théâtre grec. Elle s'identifie profondément avec l'héroïne, éprouve, souffre avec elle. Et comme, je le répète, nous sommes ici en pleine Bretagne, il faut que ce récitant, cet humble rapsode qui est censé chanter, soit imprégné de Bretagne, de cette tristesse de la lande, de tous ces effluves du large aux relents doux et amers. Et, surtout, il faut une voix un peu plate, point du tout ronde ni vibrante, une voix naïve et plaintive, dépourvue de *roublardise*, une émanation dolente, saturée de mélancolie, aux prolongements un peu traînards, où se reflète l'égalité paisible et morne de l'existence que mène ce peuple de pêcheurs et de femmes de pêcheurs, résignées à la passivité des longues attentes.

. . . . . .

Cette sorte de platitude de la voix donne aux mots et à ce qu'ils évoquent une simplicité fruste, équivalente à celle que M. Cottet répand sur les personnages de ses tableaux bretons. Dans la petite chanson que je vais vous dire maintenant : *Ma douce Annette* (1), il y a un dialogue ; il est charmant, naïf, tendre et doux. Mais, vous le savez, les paysans sont timides, surtout en amour, et les paysans bretons plus encore que les autres. Dans ce petit dialogue,

(1) Bourgault-Ducoudray : *Chansons de la Basse-Bretagne.*

où l'on entend d'abord le jeune homme, puis la jeune fille, il ne faut pas faire de nuances, ni accentuer avec intention tel ou tel mot. Ils se parlent tout bas, les yeux baissés. Leur groupe ressemble à un tableau de primitif. Il lui a pris la main et il est tout confus lui-même de cette grande audace. Rappelez-vous les marins des livres de Loti, comme ils sont tremblants, maladroits, dès qu'ils ont à parler à leur fiancée, à celle « que leur cœur aime tant », comme dit une vieille chanson. Il faut s'inspirer de tout, quand on chante ; il faut, pour employer un mot de pédant, que le chant soit plein de références, qu'il ne sorte du larynx qu'après avoir fait un stage dans le cœur, et surtout dans le cerveau, où il s'approvisionne d'idées, de pensées, d'intentions dont l'auditeur ne perçoit qu'un résidu, — mais dont il remarque fort bien l'absence dès qu'il n'est ni ému ni charmé.

Je vous disais, tout à l'heure, que je ne chanterais pas la chanson des *Trois Jeunes Princesses* comme la chanterait la bonne femme qui l'a composée. En effet, comment doit-on chanter les chansons populaires ? Les gens de la campagne qui les chantent, — et qui les chantent souvent avec une jolie voix et une grande simplicité, — les chantent toujours machinalement, en accomplissant un devoir, une besogne, en berçant un enfant, en filant, en tricotant, en se livrant à un travail rustique, en fauchant, en glanant, en épluchant des légumes, en faisant la cueillette, en tressant des paniers, etc. Le chant emprunte alors au rythme manuel ou corporel une cadence régulière, les mots sont prononcés d'une façon uni-

forme, monotone ; s'il s'agit, dans la chanson, d'une histoire qui se déroule, — une histoire amoureuse, héroïque ou simplette, — le chanteur ne se préoccupe pas de souligner, en chantant, tel ou tel détail de cette histoire ; il chante tout naturellement, comme cela vient, toujours sur le même mode rythmique et toujours sur le même ton. Mais les objets environnants donnent une grande poésie à cette sorte de mélopée. Il y a, autour du chanteur, le ciel, les bois, la vallée ou bien les objets modestes qui garnissent la maison, un décor naturel, sombre ou joyeux, gris ou multicolore fourni par la campagne, par la vie ; son chant semble une émanation de la terre et peut se comparer aux cris des cigales, à l'appel des oiseaux, aux bruits de la chaumière. Sur ce fond varié qui compose une atmosphère souvent noble et touchante, les paroles se détachent, sans nuances, mais claires, et la chanson prend toute sa valeur dans le repos qui l'environne. Elle produit alors son effet légendaire, plaintif, sentimental ou pittoresque, parce qu'elle se déroule dans l'ambiance qui l'a vue naître, et qui l'a fait naître.

Il n'en est pas de même quand nous chantons une chanson populaire en nous accompagnant au piano, entourés de meubles de salon, ou dans une salle de concert; il faut alors remplacer par l'artifice, ou, si vous voulez, par l'art, tout l'appoint poétique que fournit au chanteur paysan l'ensemble des choses dont il est entouré. Quelquefois on peut en donner l'illusion en imitant la voix du paysan, en adoptant pour son interprétation cette voix inéduquée, monocorde, qu'elle soit dolente ou

joyeuse, et qui ne se soucie point de se modeler, de prendre des formes diverses d'après les paroles qu'elle énonce.

D'autres fois, au contraire, il faut, par des moyens de diction, par des arrêts, des « temps » ou des accélérations indiqués par le goût, inspirés par le sentiment, donner à cette chanson toute la poésie, toute l'allure, tout le mouvement qui est en elle ; et, si l'on veut relater un drame ou une idylle, ne pas reculer devant certains moyens un peu dramatiques, — employés avec mesure, avec discrétion. Je ne dis pas qu'on puisse donner ainsi, d'une façon absolue, l'impression de la chanson chantée dans son milieu, à son heure et par la voix qu'elle exigerait en réalité ; mais on peut, du moins, lui faire rendre un effet poétique, ou en tirer un élément d'émotion.

II

Comment chante-t-on?

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Nous avons, il y a huit jours, examiné ensemble le principe qui, d'après moi, doit régir l'esthétique du chant ; nous avons conclu qu'il consistait en un mélange indissoluble d'éléments psychologiques et de moyens physiques, en une association intime de la parole et du son, c'est-à-dire du verbe et du chant proprement dit. Je vais, maintenant, aborder successivement quelques points précis de ces deux domaines distincts : la voix, c'est-à-dire le chant ; la parole, c'est-à-dire l'âme et l'esprit. Puisque, la dernière fois, nous avons déjà fait quelques explorations dans les régions du sentiment et du pittoresque, nous allons, aujourd'hui, si vous le voulez bien, nous occuper de certaines questions mécaniques. Mais, je le répète, il est impossible de séparer entièrement la réalisation matérielle du chant d'avec le mobile qui la dirige et la contrôle.

Vous est-il jamais arrivé d'entrer dans une manufacture de verre ? Etant à Venise, par exemple, avez-vous fait arrêter votre gondole

devant la fabrique de Murano ? Si vous l'avez fait, si vous avez erré comme moi durant des heures autour des fours en pleine incandescence sur lesquels sont penchés laborieusement des hommes aux visages attentifs, aux mains délicates sans cesse en mouvement, et dont les doigts et les poignets, d'une souplesse surprenante, accomplissent un travail de la plus fragile ténuité, vous avez une idée assez juste de ce que doit être le travail vocal, ou plutôt la formation du chant au moment même où on le perçoit.

Le verre parvenu à son degré suprême de rougeoiement, le verre, amolli, assoupli par la chaleur, est vivement saisi entre des pinces fermes qui, pourtant, ne le meurtrissent point. Dans la main droite, l'ouvrier tient d'autres pinces ; — elles sont de formes diverses, d'un maniement compliqué. Il triture, avec ces deuxièmes pinces, le verre qu'il tient dans la main gauche ; il lui fait subir avec une prestesse extrême — car il faut agir pendant que le verre est brûlant — des manipulations infinies : il le tourne en spirales, l'allonge, l'aplatit, le met en boule ; de cette boule, il tire des rayons, il les façonne à leur tour ; il inflige à l'ébauche malléable des sinuosités, des protubérances, des dépressions, lui donne les formes les plus variées, les plus fantaisistes tandis que le verre brûle toujours. Non seulement il donne au verre souple une forme, mais encore des couleurs, puisant dans des cuves bouillantes et bouillonnantes des pigments de tons divers. Il distribue ces nuances délicatement choisies sur la masse qu'il a préparée à les recevoir.

A peine a-t-il eu le temps d'achever son travail de modelage et de coloration que, déjà, le verre commence à durcir, des feux irisés brillent dans ses veines transparentes, jetant un éclat superbe ou formant une combinaison indéfinissable de tons délicats et légers ; c'est une fleur, un papillon cristallin, une sphère enflammée, un courant lumineux immobilisé dans une arabesque bizarre et charmante, un jet de lumière, une stagnation nacrée ; enfin, ces formes, ces couleurs sont infinies, d'une variété innombrable, et ce résultat miraculeux a été obtenu par un travail rapide, soudain, dans lequel se mêlent plusieurs pratiques diverses et opposées, combinées en une seule, opérée dans une matière molle et grésillante.

Je n'ai jamais pu observer ce merveilleux travail des verriers sans songer à celui du chanteur au moment où il chante, et ma présence auprès du four, la présence des assistants qui se trouvaient là accentuaient encore cette similitude. Le travail du chanteur n'est pas, comme celui des autres artistes, entouré de mystère ; il s'effectue en public, épié, observé par ceux-là mêmes à qui on le destine, par ceux-là mêmes qu'il est voué à surprendre, à séduire, à charmer.

Le chanteur compose la matière dont il se sert, la façonne et l'exhibe dans le même instant. C'est le seul artiste qui soit soumis à cette règle : le peintre, le musicien, l'écrivain, tous les autres artistes accomplissent leur travail solitairement, dans le silence et la sérénité

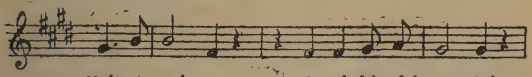
du loisir. Ils se reprennent, se corrigent, se contrôlent, et l'œuvre n'apparaît devant ceux qui vont la juger que dans des conditions auxquelles ont présidé la réflexion, le travail opiniâtre et bien d'autres circonstances favorables à la perfection.

Il n'en est pas de même du chanteur : c'est pendant qu'on l'écoute, c'est au moment même, à la seconde même où on le juge, qu'il crée de tout point et la matière dont il se sert et la forme qu'il lui donne. Cette forme, il faut qu'elle soit définitive, il n'a pas le temps de la modifier, de la transformer ; telle qu'il l'a crée elle apparaît sans le moindre délai à l'auditeur Il ne peut se permettre aucune hésitation, aucun *repentir*, comme disent les peintres, aucune rectification. Il faut que, dans un espace de temps insaisissable et par un travail instinctif d'une prodigieuse rapidité, — auquel collaborent des actes physiologiques divers, — il faut que le chanteur donne à la matière dont il se sert une beauté non seulement plastique (car il y a beaucoup de plastique dans le chant), non seulement sonore, mais encore qu'il la charge d'émotion, de poésie, de pensée. Il faut qu'à l'instant même où la voix éclôt, à mesure qu'il la fait naître dans les méandres de ses poumons, de son larynx, de son palais, de ses lèvres, il faut encore que son cerveau et son cœur apportent instantanément à cette matière insaisissable, — car il se sert d'une matière soluble et, pour ainsi dire abstraite, — il faut que son cerveau et son cœur viennent conférer à cette chose impalpable, impondérable qu'est le son, suffisamment de pensée, de vertus psychiques, pour que ce son si subtilement produit

puisse émouvoir, exalter, déprimer, enthousiasmer ou enivrer par l'action combinée de la musique et de la parole...

Mais si le verre durcit et prend corps, le son, à peine formé, disparaît. Le verrier peut du moins, après son travail rapide, à la fois calme et fiévreux, contempler le résultat de ce travail, s'en emplir les yeux, l'admirer ou le censurer, au besoin le détruire et le recommencer. C'est un privilège que n'a pas le chanteur. Non seulement ce qu'il a produit est irrévocable, mais il ne peut même pas le faire disparaître, car le souvenir en demeure, fantôme intangible mais fixe pourtant et comme suspendu dans l'éther; le chanteur ne peut l'anéantir; il n'a plus de prise sur ce qu'il vient de créer parce que ce qu'il vient de créer n'existe déjà plus; le chant, précisément parce qu'il est éphémère, est, en quelque sorte, éternel.

Oui, le travail du chanteur est non seulement l'un des plus difficiles, mais aussi l'un des plus épuisants qui soient ; non point qu'il faille y déployer une grande force musculaire, mais il nécessite une tension continue de tout l'organisme, soumis au cerveau qui le dirige et le contrôle. Le temps de chanter une phrase n'est pas bien long. Quand je chante :



c'est tout, — pas plus que cela — j'ai l'air de n'avoir rien accompli d'extraordinaire. En effet,

à ne considérer les choses que superficiellement ; mais, si l'on veut les analyser, voici exactement ce que j'ai fait pendant les quelques secondes qu'a duré cette phrase : j'ai, (sans le savoir, peut-être, mais par le fait d'une habitude physiologique,) établi mes organes vocaux, — qui sont fort nombreux, c'est-à-dire : mon diaphragme, mes poumons, mon larynx, mon palais, ma langue, ma mâchoire, — dans la posture respective qui leur convient. Tous les muscles de mon corps ont eu leur part, — si minime qu'elle soit — à ce travail. J'ai d'abord produit le souffle nécessaire à l'émission de quelques sons. J'ai chargé ce souffle d'une quantité innombrable de vibrations sonores, formant par là un son continu, qui n'a peut-être pas été parfait à cause des lacunes qui me sont propres, mais qui, s'il avait été tel que j'eusse voulu le faire, devait, par des combinaisons extrêmement ténues de voyelles mélangées, offrir une surface lisse, ronde, pleine, brillante ; cette surface devait constituer déjà un ensemble, mais qui eût été encore bien peu de chose si je n'y avais ajouté un commentaire constitué par ces mots : « Nuit sereine ! ô nuit bienfaisante ! » Et ces paroles ne seraient rien, si je ne les avais dites de façon à évoquer dans votre esprit le calme, la paix, l'action exaltante et douce d'une nuit d'été et si, en même temps, je n'avais mis dans cette invocation une légère inflexion suppliante, convenable à une prière, — car c'en est une.

Il a donc fallu qu'en même temps que sur ce travail, matériel mais si délicat et si mystérieux, des muscles et des viscères, je vienne greffer le travail intellectuel, abstrait et l'on

peut presque dire surnaturel, de la pensée et du sentiment. Vous voyez qu'en quelques secondes, j'ai fait une dépense assez considérable de moi-même et songez un peu à ce que représente, pour un chanteur (qui chante bien), l'exécution, je ne dis pas d'un morceau avec accompagnement de piano, mais d'une scène, d'un acte, d'un opéra entier accompagné par un grand orchestre.

Certes, l'art du chant est l'un des plus complexes qui soient ; c'est un terrain mouvant dont il faut connaître non seulement la consistance, la profondeur, la surface et la matière, mais sur lequel on doit se diriger et se tenir en une sorte de perpétuel équilibre, prêt à surmonter tous les accidents de terrain, à changer sa tactique d'après telle ou telle circonstance imprévue. C'est un art dans lequel on ne doit s'aventurer qu'avec le désir profond d'étudier avec un sérieux, une application, une persévérance infatigables. C'est cette gravité, ce recueillement, cette volonté perpétuellement en éveil, cette persévérance ardente et passionnée qui manquent aujourd'hui à presque tous les chanteurs.

En matière de chant, on n'a jamais fini d'apprendre ; les progrès d'un chanteur qui travaille ne cessent qu'avec sa vie et la perte de sa voix ne l'arrête pas, car le vrai travail du chant est mental. Or, la plupart des chanteurs d'aujourd'hui ne pensent au chant qu'au moment de chanter ; ils pensent alors avec anxiété à telle note dont ils ont peur, à telle respira-

tion qu'il ne faut pas oublier de prendre ; comme ils ont négligé de faire mentalement et sans trêve ce travail vocal, il ne leur est pas devenu machinal et, dès qu'ils commencent à chanter, ils sont si préoccupés de leur voix qu'ils n'ont plus de place dans l'esprit pour les pensées qui devraient alors l'emplir.

Oui, tout autant et peut-être plus qu'en chantant, on doit travailler *mentalement*. Il y a un mot de Garat très émouvant pour qui connaît et pratique le chant. Après une gloire comme n'en a peut-être connu aucun chanteur, Garat, devenu vieux, ayant perdu sa voix, répondit à un ami qui lui demandait s'il essayait encore quelquefois de chanter : « Non, cela m'est impossible; mais mon esprit chante en silence *et jamais je n'ai mieux chanté.* »

Je demandais, un jour, à Mme Lilli Lehmann pourquoi elle ne chantait pas certain morceau de Beethoven que je croyais devoir lui convenir (1). Elle me répondit : « Je le travaille depuis dix-sept ans; mais je sens que ce n'est pas encore ça ! »

Aussi, comment ne pas hausser les épaules quand on constate la vanité de ceux qui s'imaginent n'avoir plus rien à apprendre parce qu'ils sont capables d'expectorer bruyamment un *si bémol* aigu ou de dépasser sans trop d'efforts quelques notes basses ? Ce serait à mourir de rire si la musique n'en souffrait pas. Leur outrecuidance est moins coupable, pourtant, que ne le sont l'ignorance de certains critiques musicaux et la frivolité du public, dont les éloges et les applaudissements encouragent ces

(1) L'air *Ah perfide !*

malheureux à persister dans leur paresse et leur infatuation. Passons.

Naturellement, je ne vais pas vous faire ici un cours de physiologie. Je ne le pourrais pas, d'ailleurs, sans l'aide de planches anatomiques, — et, en passant, je m'étonne que les professeurs n'emploient pas pour leurs leçons un modèle simple et bien fait de l'appareil respiratoire et vocal, sur lequel ils pourraient indiquer avec précision bien des choses qu'il est fort difficile de faire comprendre à qui n'a aucune idée de la forme des organes qui servent à chanter, ni de leur fonctionnement. J'ajoute que parmi les grands chanteurs, il s'en est trouvé qui ignoraient absolument comment ils chantaient. Mme Lilli Lehmann, qui est la cantatrice la plus savante de notre époque, dit, dans son traité, après avoir minutieusement et magistralement décrit certains phénomènes de mécanisme vocal :

« Adelina Patti fut la plus grande chanteuse italienne de mon temps. Tout, chez elle, était absolument beau, impeccable et pur ; sa voix résonnait comme une cloche qu'on avait l'impression d'entendre longtemps après la fin de ses dernières vibrations. Cependant, elle ne pouvait donner aucune explication sur son art et répliquait quand on la questionnait à ce sujet : « Je ne sais pas du tout comment je fais. » (1).

C'est que chez elle l'instinct vocal était

(1) Lilli Lehmann : *Mon art du chant.*

tel qu'il lui tenait lieu de tout. On ne saurait exiger des chanteurs qu'ils possédassent tous ce don au même degré que Mme Patti ; mais, quand on ne possède à aucun degré l'instinct vocal, on n'arrive jamais à bien chanter, — travaillât-on sans relâche. On est doué pour le chant comme on l'est pour les mathématiques ou pour la peinture. Le jour où l'on se persuadera de cela, on évitera bien des déceptions cruelles. Le don vocal est indépendant de la voix, comme l'éloquence est indépendante de la prononciation et le génie chorégraphique indépendant de la beauté du corps. La volonté peut presque tout en matière de chant, si elle est guidée par l'instinct vocal; sinon, elle demeure inutile. La voix a de l'importance, mais une importance secondaire. Une belle voix n'est pas forcément compatible avec l'instinct vocal. Une belle voix, cela pousse n'importe où et le tort qu'on a est de croire que là où il y a une belle voix on trouve forcément un chanteur. C'est comme si l'on disait qu'une femme qui a de jolies jambes dût forcément devenir une grande danseuse. Le don vocal peut, à la rigueur, se passer de voix, du moins s'il ne s'agit que de faire plaisir à des connaisseurs, tandis que *la voix ne peut pas se passer du don vocal* ou, du moins, pour charmer les gens de goût.

Le premier moteur vocal, le principe absolu du chant, c'est la respiration. Les auteurs de méthodes, les professeurs, ont raison d'accorder à la respiration une grande importance ; seulement, ils ont tort, ce me semble, de vouloir im-

poser, chacun selon sa conformation propre, une manière invariable de respirer. Les traités de chant devraient tous contenir une liste complète et soigneusement établie des différentes façons de respirer. L'élève, en admettant qu'il fût sérieux, appliqué, devrait choisir lui-même après de longs et nombreux essais, la façon qui convient le mieux non seulement à la forme de ses poumons, de ses côtes, de son larynx, mais aussi aux mouvements instinctifs de ses muscles, à ses nerfs, à son maintien général, à toute sa personnalité physique. En effet, il s'agit moins d'apprendre à respirer d'une certaine manière que de contrôler la façon dont on respire naturellement et de l'employer consciemment, méthodiquement, d'après les circonstances vocales où l'on se trouve.

La respiration, c'est le chant même. Mais entendons-nous. Il y a deux genres de respiration : la respiration physiologique (la respiration proprement dite, celle qui fait le fond, la base du chant), et la respiration expressive. Occupons-nous d'abord, de la respiration proprement dite.

Elle se compose de deux mouvements: l'aspiration et l'expiration. Ce qu'il y a de plus difficile, ce n'est pas d'aspirer, d'emmagasiner une certaine quantité d'air; c'est d'expirer. La difficulté de l'expiration consiste en ce qu'il faut ne laisser échapper de souffle que la quantité nécessaire à alimenter le son. La voix, vous le savez, n'est autre chose que du souffle qui sort des poumons et que le larynx transforme en son par la vibration des cordes vocales.

Les cordes vocales sont des cartilages assez

gros, qui n'ont nullement l'aspect de cordes ; elles sont au nombre de deux. Certains auteurs distinguent leur base et leur sommet en les appelant cordes vocales et fausses cordes vocales. Mais, en définitive, et si l'on veut simplifier les choses, il y a deux cordes vocales, contrairement à ce que croient la plupart des gens qui semblent attribuer au larynx la forme d'une harpe ou d'une guitare. Une chanteuse m'a dit un jour : « Je suis affreusement grippée, j'ai *toutes* les cordes vocales prises ! »

Les cordes vocales, en vibrant, chargent de son le souffle qui passe entre elles deux. Ce souffle n'existerait pas sans la respiration. Donc, encore une fois, la respiration est à la base même du chant. Il y a plusieurs façons de respirer. Rossini aurait dit qu'il y en avait deux : la bonne et la mauvaise. Mais ce serait là faire de l'esprit, et nous sommes trop sérieux, n'est-ce pas, mesdemoiselles ? pour faire de l'esprit... Il y a donc plusieurs façons de respirer; il y en a même d'innombrables. Mais contentons-nous, si vous le voulez bien, d'en reconnaître trois.

Il y a ce qu'on appelle désagréablement la respiration abdominale ; elle s'effectue par l'abaissement du diaphragme et qui fait pénétrer l'air jusqu'à la base des poumons ; il y a la respiration thoracique, qui s'effectue par l'écartement des côtes ; et, enfin, la respiration par le sommet des poumons. Mais cette respiration-là, une respiration « d'oiseau blessé », est à éviter. Beaucoup de femmes l'emploient soit par paresse, soit que le corset (aujourd'hui aboli ou à peu près), leur ait, pendant des années, rendu impossible toute dilatation du

thorax et qu'elles se soient alors habituées à respirer en soulevant simplement la poitrine et même un peu les épaules, ce qui est fort laid et en outre extrêmement fatigant.

La respiration abdominale est excellente, surtout au théâtre. La respiration des côtes paraît aussi avoir des avantages. J'irai plus loin : je crois même que la respiration d' « oiseau blessé » peut parfois servir utilement et que nous devons savoir respirer de toutes les manières, en employant chacun de ces modes de respiration selon les circonstances.

Avant tout, la respiration doit être aisée ou du moins le sembler et ne doit pas plus attirer l'attention qu'elle ne le fait dans le discours parlé.

Quand nous parlons, nous respirons, car, si nous ne respirions pas, nous mourrions ; seulement, nous ne *songeons* pas à respirer. Quand nous prononçons un discours, quand nous sommes dans la fougue d'une discussion, ce qui nous fait prononcer une quantité considérable de mots à la suite les uns des autres, nous ne nous disons pas : « Attention, il faut que je respire ou je vais étouffer. » On dit rarement, par exemple :

« Monsieur, j'ai été désolé d'apprendre que Mlle votre fille était souffrante, mais je sais qu'elle va mieux et j'espère (*respiration*) qu'elle pourrra bientôt sortir. »

Pourtant, on respire. Quand ? Où ? On n'en sait rien. Il faut qu'il en soit de même en chantant, il faut que l'auditeur le croie. Certaines personnes respirent très peu en chantant ; je crois qu'elles n'ont pas tort : les respirations trop fréquentes ne facilitent point

le chant et peuvent même lui nuire. Mais des maîtres (comme, par exemple, M. Faure, dans son livre si intéressant, *La Voix et le Chant*) conseillent de respirer souvent et de prendre peu d'air à la fois. Je ne doute pas que M. Faure ait raison. Et, pourtant, il me semble qu'un chant constamment entrecoupé par des respirations ne peut véritablement ressembler à la parole (et rappelons-nous que nous voulons avant tout, que le chant ne soit qu'une parole plus belle, qu'il s'inspire toujours du langage parlé).

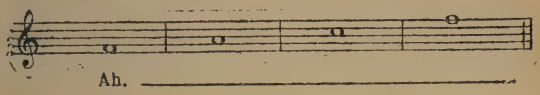
Si je respire rarement (je ne prétends pas me poser en modèle, mais simplement citer un exemple), si je respire rarement, je garde longtemps le souffle, ou, du moins, je le laisse échapper en quantité minime. D'ailleurs, je ne respire pas que d'une seule manière. Parfois, après avoir contracté le diaphragme et aspiré à fond, je me cale — pour employer l'expression de Mme Lehmann — sur mes côtes supérieures comme sur deux supports, et j'expire lentement ; je sens alors mon diaphragme reprendre lentement sa place normale, mais avec l'impression que l'air sort en très petite quantité et que mon diaphragme agit avec une grande prudence.

D'autres fois, je me rends très bien compte qu'après avoir aspiré toujours de la même manière, je laisse, ensuite, tout à fait libres les muscles de mon diaphragme et que l'air s'échappe d'une façon beaucoup plus libre.

D'autres fois encore, je respire sans rentrer le moins du monde l'estomac, et il se trouve, je ne sais comment, que je possède une quantité suffisante d'air pour alimenter mon chant pen-

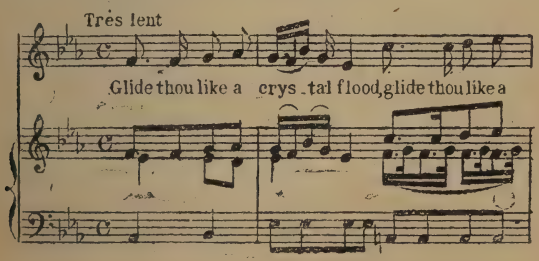
dant un temps assez long. Il faut incroyablement peu d'air pour soutenir un son.

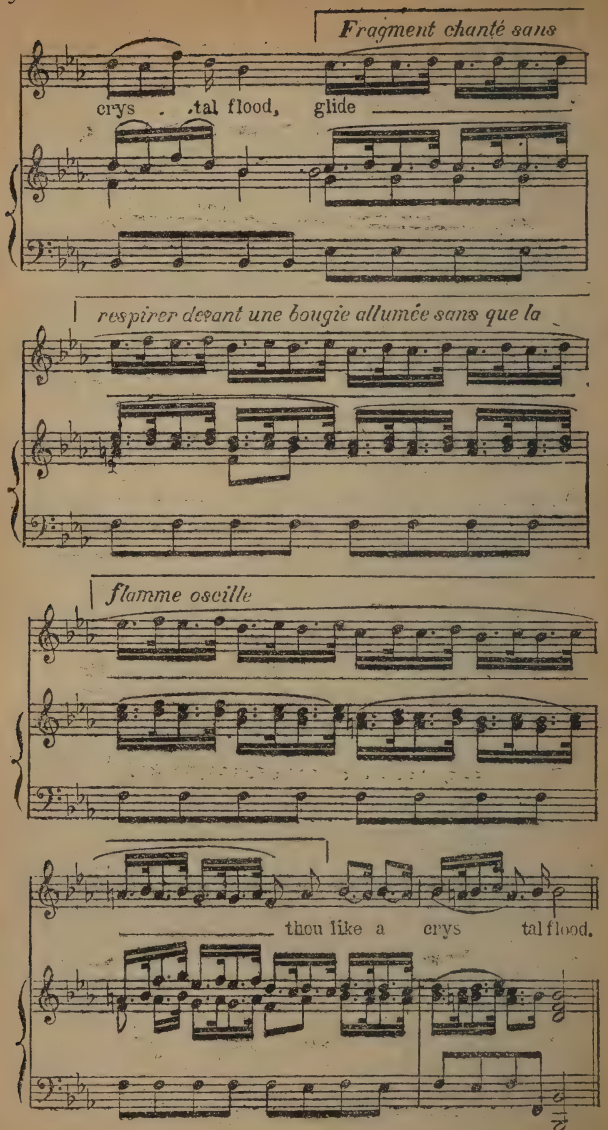
Voyez, je fais à peine osciller la flamme d'une allumette ou d'une bougie tandis que j'expire en chantant...



Il est certain que si je prononçais des consonnes telles que le *p*, l'*f*, l'*m*, l'*s*, le *c*, le *z* ou le *d*, la flamme bougerait, mais ce serait à cause de la poussée d'air causée par les consonnes et non à cause de mon souffle chantant. Si je dis : « Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor », la flamme remuera à cause de *quand*, à cause de *fleur*, à cause de *soleil*, etc. Mais si je chante la même phrase en supprimant les consonnes et si je dis : « *And a eur u o eil* », au lieu de : « *Quand la fleur du soleil* », la flamme ne bougera pas.

Ce n'est pas seulement en chantant un son isolé que je pourrai laisser la flamme immobile : voici un petit passage de Hændel, où le même résultat est obtenu malgré l'arabesque sinueuse de la ligne mélodique :




Fragment chanté sans
crys tal flood, glide
respirer devant une bougie allumée sans que la
flamme oscille
thou like a crys tal flood.

Il est donc bien acquis que l'indispensable, en matière de respiration c'est de ne point laisser échapper plus de souffle qu'il n'en faut pour alimenter le son, et je trouve que les professeurs s'occupent trop de l'inspiration du souffle et pas assez de l'expiration. Non seulement l'expiration lente et parcimonieuse permet de phraser sans secousses et sans saccades, mais encore de nuancer le son à l'infini, de l'enfler depuis un *pianissimo* presque inaudible jusqu'à un *fortissimo* éclatant, de choisir dans la palette innombrable des nuances celle qui convient à la note et au mot, de modeler l'intensité du son sans difficulté et avec une grande délicatesse, ce que l'on ne peut absolument pas faire quand on laisse sortir du souffle en abondance, et surtout quand on n'en a pas en provision.

Encore une fois, le chant, c'est du souffle imprégné de son. C'est par la force qu'on donne au souffle, par le diamètre qu'on lui impose au moyen du larynx, du voile du palais, de la langue, des lèvres par les modifications sans nombre qu'on lui fait subir, c'est par tout cela qu'on chante bien ou qu'on chante mal. Il ne faut pas croire qu'on puisse bien chanter et mal respirer ; c'est là une chose impossible, illogique et que peuvent seuls croire les gens qui n'ont jamais chanté (vous n'ignorez pas qu'il s'en trouve beaucoup parmi les professeurs.) Je vous l'ai déjà dit, la respiration n'est pas seulement une nécessité matérielle ; non seulement elle nourrit le son et le gradue, mais encore elle offre aux chanteurs un moyen d'expression très important.

Je n'ai plus besoin de vous répéter que lors-

qu'on chante il faut que les mots prononcés le soient de façon distincte, parfaitement appréciable, et avec toutes leurs proportions de durée et d'espace ; que les choses, les milieux qu'ils évoquent, les pensées qu'ils traduisent, doivent leur suggérer une couleur et un accent spéciaux. Mais il faut encore que, par des interruptions sensibles ou à peine indiquées, par des temps presque imperceptibles ou au contraire prolongés, leur groupe varie, s'harmonise, s'équilibre, forme des masses diverses qui permettent au sentiment de se manifester, à la description d'agir de façon complète et efficace : c'est la respiration qui détermine tout cela. Telle phrase devra être dite d'une même coulée, sans la moindre interruption ; telle autre coupée systématiquement ou irrégulièrement, diversifiée par des séparations de longueurs différentes. Il faudra que tel mot soit en lumière, monté, présenté isolément ; que tel autre, au contraire, se dérobe, s'efface, se voile dans la brume du souffle. Telle respiration ne devra pas être perçue par l'auditeur ; telle autre devra s'imposer, être marquée, presque bruyante, d'après les nécessités de l'expression. C'est le goût et la personnalité de chacun qui déterminent tout cela. Ce qu'il faut obtenir, c'est que l'auditeur ne s'aperçoive jamais qu'*on respire parce qu'on n'a plus de souffle.* Quand le besoin matériel de respirer s'impose, il faut toujours justifier, excuser cette respiration, il faut qu'elle semble exigée par le sens des paroles ou par le sentiment.

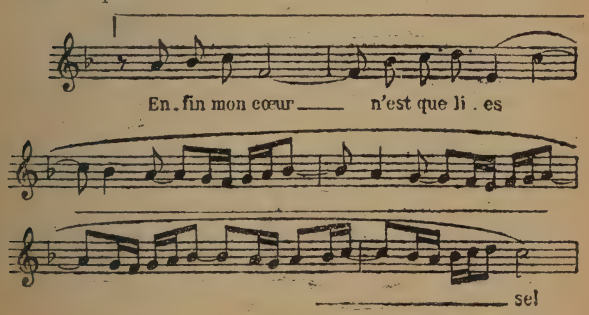
La routine, l'habitude font que les personnes qui entendent chanter ne s'étonnent pas, en général, de certaines respirations arbitraires qui

les surprendraient dans le langage parlé. Il y a là une convention établie depuis des siècles, dont les chanteurs profitent. Je trouve qu'on doit, le plus souvent possible, éviter d'en profiter ; on renouvelle, on rajeunit bien des morceaux fatigués par un usage long et médiocre, on redonne à la musique une nouvelle vie, en rétablissant une respiration conforme au bon sens.

Dans la musique du XVIIe et du XVIIIe siècles, où, souvent, il y a de longues vocalises, — vous l'avez vu par ce fragment de Hændel, que je vous ai chanté tout à l'heure, — on admet qu'il soit permis de prendre des respirations très arbitraires, soit dans le courant d'une proposition, soit avant un mot essentiel, parfois même au milieu d'un mot, si ce mot est placé sur une longue vocalise. Je crois qu'on peut presque toujours l'éviter.

Dans un petit air de Hændel, que je vais vous chanter et qui, je m'empresse d'ajouter, n'est pas parmi les plus difficiles, il y a ainsi deux ou trois cas où la respiration est assez longue et où je m'arrange pourtant de façon à ne pas l'exécuter contrairement au bon sens.

Exemple :



Il suffit, pour chanter ce fragment sans respirer, de ménager soigneusement l'expiration du souffle, puis, vers la fin, quand la provision d'air est presque épuisée, de faire un *crescendo* (parfaitement justifié par l'idée de joie, d'exubérance) et qui, en ramassant tout le souffle qui reste et en le dépensant sur quelques notes, évite à l'auditeur toute impression d'étouffement.

Bien des compositeurs et parmi les plus grands, n'ont pas, en écrivant, le souci de la respiration. Beaucoup de chefs-d'œuvre présentent, à l'exécution vocale, des difficultés au point de vue de la distribution du souffle. L'une des plus belles mélodies de M. Fauré : *le Parfum impérissable*, en offre, sous ce rapport, de peu communes. Je vais vous la chanter, non d'une seule traite, mais en m'arrêtant, en vous signalant ces difficultés, et en vous indiquant comment les résoudre.

Cette mélodie, encore une fois, est l'une des plus belles de M. Fauré. Elle marque dans son œuvre la transition qui unit le Fauré de *La Pavane avec chœurs* à celui de la *Chanson d'Eve*. Nettement caractéristique du génie de l'auteur, portant l'accent inimitable de son discours musical si rare, si pénétrant, toujours exquisement et richement contourné, elle dégage, par ondes progressives et croissantes, une émotion qui, malgré la sévère sobriété de l'expression mélodique, atteint vers la fin à une extraordinaire intensité.

Les vers de cette mélodie sont de Leconte de Lisle. Les voici :

LE PARFUM IMPÉRISSABLE

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile, ou de cristal, ou d'or,
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Les fleuves et la mer inonderaient en vain
Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée :
Il garde en se brisant son arome divin,
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.

Puisque, par la blessure ouverte de mon cœur !
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur !
Inexprimable amour qui m'enflammais pour elle !

Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni,
Par delà l'heure humaine et le temps infini,
Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle !

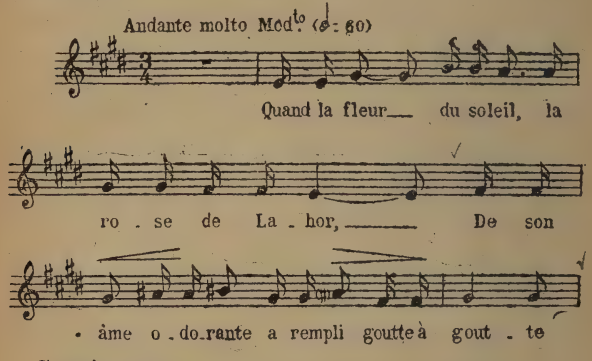
Prenons les premiers vers :

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile ou de cristal, ou d'or,

La phrase, vous le voyez, est longue ; elle est encore allongée et prolongée par la musique, qui est lente, posée. Où puis-je respirer dans cette phrase ? Evidemment, je pourrais respirer, à la rigueur, pendant la virgule qui suit : *Quand la fleur du soleil*, et pendant la virgule qui suit : *la rose de Lahor*. Ce serait correct — et niais.

Pourtant, je ne puis avoir la prétention de chanter ce vers et les deux suivants d'une même coulée : ce serait presque impossible et causerait à l'auditeur une impression de fatigue et d'angoisse. Donc, en vertu d'un principe que j'essaierai de déterminer tout à l'heure (et qui je crois, n'a pas encore été formulé), je respirerai après « *Lahor* » ; mais cette respiration n'est possible *que si je la justifie en ayant l'air*

de dire entre parenthèses ces mots : la rose de Lahor. Il faut donc que je les isole du premier membre de la phrase, et comme je ne veux pas respirer après : *Quand la fleur du soleil* (parce que ce serait puéril et couperait la phrase musicale), voici ce que je ferai :



Continuons.

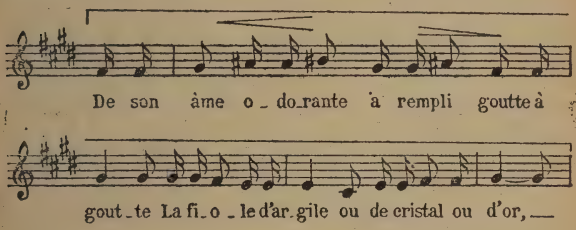
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile ou de cristal, ou d'or,

Le seul endroit où l'on pourrait respirer sans choquer la raison serait entre « *rempli* » et « *goutte à goutte* », ce qui impliquerait, d'ailleurs, une nouvelle respiration avant *La fiole.* Ce serait détestable, presque ridicule ; ce serait haletant, et puis, cette reprise du chant sur les mots *La fiole...* enfin, je ne sais pourquoi, mais c'est impossible. Il est donc indispensable de dire sans reprendre haleine :

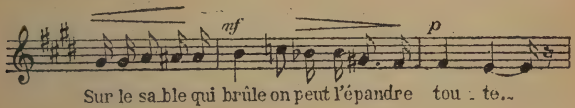
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile...

Ici, à la grande rigueur, vous pouvez respirer ; mais il faut alors que vous respiriez *de*

nouveau, sans en avoir envie, après *ou de cristal*, car, si vous ne le faisiez pas, si vous ne feigniez de respirer à ces deux virgules, *dans le seul but de marquer une énumération*, il serait flagrant que vous avez respiré après argile *parce que vous manquiez de souffle*. Il vous faudrait donc, encore une fois, faire : « *a rempli goutte à goutte La Fiole d'argile* (respiration), *ou de cristal* (respiration), *ou d'or* ». Et, en vérité, voilà bien des complications ! N'est-il pas plus naturel, plus simple et plus beau de chanter :

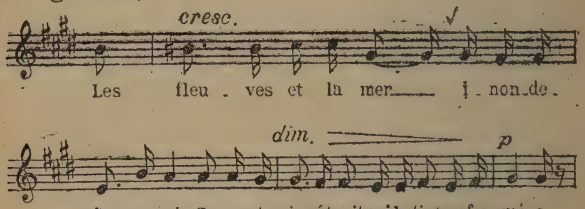


Ici, vous respirez largement, et vous dites sans respirer :



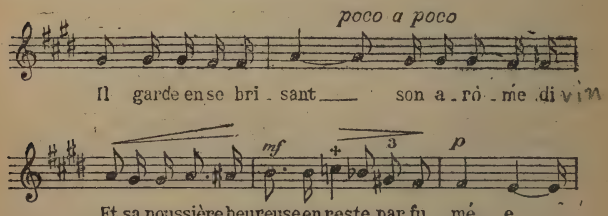
Oui, sans respirer après « *brrûle* » (car il faut deux *r*) et en plaçant entre « *brûle* » et « *on* » un *h* marqué légèrement par une sorte d'expiration de souffle, ce qui prête du relief et de la vérité à l'image de cette liqueur qui se répand hors du flacon en faisant une traînée sur le sable, — surtout si vous avez soin de donner toute sa valeur à la nasale *pan* dans « *épandre* », et de bien assujettir le *fa dièse* de « *toute* », en le prenant d'abord un peu par en-des-

sous. (Bien entendu, ces petits artifices-là doivent être pratiqués avec une discrétion et un tact extrêmes. Quand je chante, il ne faut pas que vous les surpreniez ; en les expliquant, je les grossis.)



Il n'est pas question, n'est-ce pas ? de respirer entre *en vain* et *Ce sanctuaire ;* mais l'on peut, en vertu d'un principe que je vous exposerai tout à l'heure, respirer après *Les fleuves et la mer*, pour dire, ensuite, d'une seule haleine, *inonderaient en vain. Ce sanctuaire*, etc.

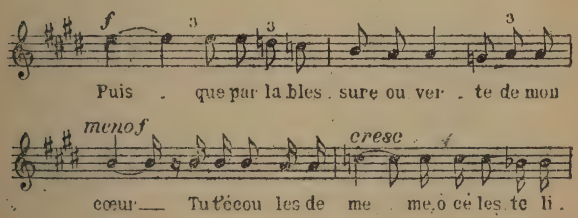
Pourtant, il me paraît préférable de dire tout d'une traite les deux vers. Encore faut-il pouvoir le faire... Continuons.



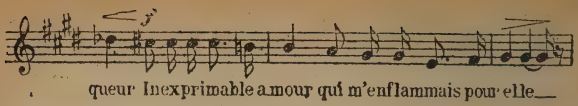
On ne respire, bien entendu, qu'après *divin*. Arrêtons-nous à ce dernier vers.

Si vous le chantez d'une voix unie, de façon bien liée, avec un son égal, en faisant valoir l'élégance onduleuse de la phrase musicale, ce

sera déjà très bien; les mots seront respectés et l'on percevra la pensée poétique. Mais la métaphore ne sera pas *visible;* on aura le sens, mais non l'image; l'idée, mais non la sensation. Si vous voulez la donner, voici comment il faut chanter ce vers : *Et sa poussière heureuse en* d'une voix douce, mais fermement appuyée avec un léger *crescendo*. Sur « *reste* », un *pianissimo* brusque, *non point obtenu en diminuant subitement le son, mais en lâchant entièrement l'appui et en expirant fortement le souffle sur l'*r (l'*e*, de *res-te* largement ouvert); sur « *par* », vous reprenez doucement l'appui, vous l'affermissez au moyen de l'*f* et vous l'accentuez définitivement sur « *umée* », tout en prenant un peu par en dessous le *fa* sur lequel est placée la syllabe *fu*. Voilà. Le léger *crescendo* sur *Et sa poussière heureuse* donne l'idée d'un désir fiévreux ; la brusque atonie du son sur *reste* exprime une sorte de volupté causée par l'exhalaison d'un arome qu'on hume avec délice ; la lente et douce reprise du son sur *parfumée* donne une impression de bien-être et de quiétude. Il faut, naturellement, ajouter à tout cela l'aide de la



physionomie, du regard, l'intention et la tension de la parole.



Jusqu'à présent, notre chant a été pour ainsi dire contenu ; il a proposé des métaphores, développé des images. Maintenant l'émotion doit intervenir et, peu à peu, nous dominer ; notre voix se fera plus vibrante, notre accent plus intense. Quant aux respirations, voici :

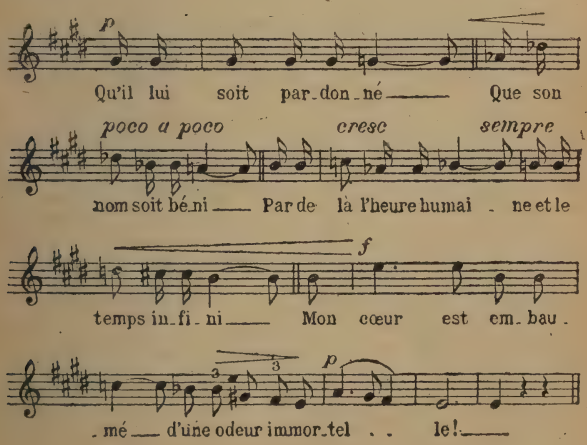
Il y a différentes façons de respirer dans ces trois premiers vers ; elles ont leur pour et leur contre : la mienne n'est sans doute pas plus irréprochable que les autres, mais je l'ai choisie, donc je la préfère. Je pense qu'il faut dire sans respirer :

Puisque, par la blessure ouverte de mon cœur,
Tu t'écoules de même,

avec un court arrêt du son *sans respiration* après *cœur ;* avant *ô céleste liqueur !* une respiration rapide et profonde, bien audible, bien marquée, en lui donnant pour ainsi dire le caractère d'un soupir convulsif ou d'un léger sanglot... Pourquoi ? Parce que je tiens à ne pas respirer avant *Inexprimable amour* (bien que le sens permette et impose même une respiration), car je trouve que cela fournit un effet expressif assez prenant, à la condition de procéder d'une certaine manière. Suivez-moi bien : *Tu t'écoules de même* (respiration), *ô céleste liqueur ! Inexprimable amour qui m'enflammais pour elle.* Après la respiration haletante que je vous ai indiquée, nous ferons sur *ô céleste liqueur* ! un *crescendo*, en faisant bien

siffler le *c* et l'*s* de *céleste*, en doublant l'*l* de *liqueur*, en prononcant très purement les deux *i* d'*Inexprimable*, sans mélange d'aucune autre voyelle, des *i* véritables, crus, les mâchoires rapprochées, le coin des lèvres légèrement tiré en arrière. A partir *d'amour*, diminuez le son, tout en prisant le *mi* d'*enflammais* très chaud, avec un bâillement intérieur. Mais afin de faire sentir que ce dernier vers est une incidente, on peut, tout en ne respirant pas, arrêter le son après *liqueur !* et, avant l'*i d'Inexprimable*, donner très légèrement l'impression d'un coup de glotte (tout cela, bien entendu, rapide, léger, presque insensible). Cette manière est difficile, je le sais, très difficile même. Et c'est pour cela qu'elle est intéressante.

Ce qui suit n'offre rien de particulièrement malaisé, du moins en ce qui concerne la respiration.



Cette dernière respiration, je voudrais bien pouvoir la supprimer, mais c'est presque impossible ; car je ne puis admettre que l'on respire pendant le dernier vers, bien que je l'aie souvent vu faire, — et, à moins d'une réserve de souffle vraiment exceptionnelle, on ne peut pas chanter les deux derniers vers sans reprendre haleine ; j'y arrive grâce à une grande parcimonie dans l'expiration, mais cela exige un état physiologique particulièrement favorable et cause de l'inquiétude à l'auditeur. Ainsi donc, nous prendrons une belle et profonde respiration après « *infini* », pour dire tout d'une traite, largement et sans montrer le moindre effort :

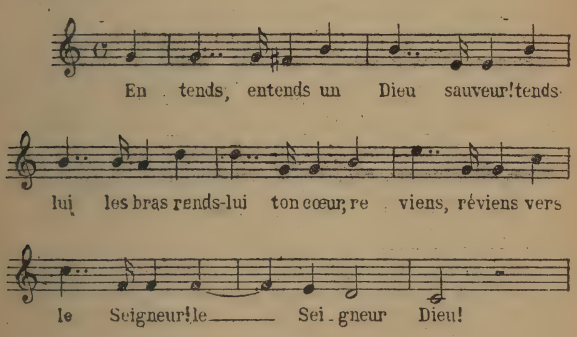
Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle!

sans nuances, en marquant bien les deux *m* d'*immortelle*, en les prononçant même comme s'il y en avait trois ; et malgré ce qu'il y a d'un peu arbitraire à garder pendant une longue blanche pointée un *e* muet, ainsi que l'a indiqué l'auteur, nous tiendrons le *mi* jusqu'au bout, en ayant soin de prononcer cet *e* muet un peu ouvert, et non pas comme s'il y avait *leu*. Ce dernier vers, chanté ainsi, d'une seule et puissante coulée mélodique, doit couronner majestueusement et marquer d'une sorte de stoïcisme radieux l'expansion douloureuse et fière qui se dégage de cet admirable morceau.

Je vous ai dit, tout à l'heure, que l'auditeur ne devait pas s'apercevoir que l'on respirait en chantant. Il y a pourtant des exceptions, et elles sont nombreuses ; il faut souvent que l'on

entende la respiration ; cela peut ajouter beaucoup de charme ou de force à l'expression, surtout dans la musique dramatique où certaines respirations, prises rapidement et bien entendues du public, peuvent simuler un hoquet d'angoisse, un soupir, etc. Même dans la musique vocale de chambre, dans la musique intime, cet effet est parfois nécessaire. Certes, il y faut plus de discrétion qu'au théâtre (où tous les effets doivent être mis à l'échelle d'une grande salle, d'un grand cadre de décors), mais, cependant, assez de netteté pour qu'on en puisse tirer tout l'effet désirable. Souvent même, une respiration placée à un endroit où l'on ne croirait pas qu'elle dût être, peut produire un effet imprévu, charmant ou grandiose, causer une impression délicieuse ou singulière.

Quand Mme Krauss chanta pour la première fois *Gallia*, le bel oratorio de Gounod, elle avait « le trac. » Le trac a pour premier inconvénient de nous faire mal respirer. Mme Krauss avait à chanter cette noble phrase que vous connaissez :



Elle l'avait répétée, en respirant avant : *le Seigneur Dieu.*

Or, elle eut brusquement, pendant qu'elle chantait, une intuition géniale, comme elle en puisait souvent dans son cœur et voulut éviter de respirer à cet endroit pour faire en quelque sorte rebondir la phrase sur le *fa* de *le.* Mais à peine avait-elle fait cette note qu'elle craignit d'être à court de souffle pour la terminaison et de ne pouvoir donner à l'*ut* final (Dieu) l'ampleur et la force nécessaires. Alors, un second mouvement de génie lui indiqua la solution juste et belle. Au lieu de ménager ce souffle qui menaçait d'être insuffisant, elle l'épuisa tout entier sur Seigneur, puis, ayant pris une respiration profonde, elle isola le mot *Dieu* qu'elle prononça de toute son âme. M. Massenet, de qui je tiens cette anecdote, me dit que l'effet avait été foudroyant.

Un autre exemple des ressources que peut fournir la respiration employée avec art, discernement et originalité : j'étais à Monte-Carlo et me promettais un grand plaisir d'une représentation de *Lohengrin* chanté par M. Jean de Reszké. Mon plaisir fut encore plus grand que je ne me l'étais imaginé : M. Jean de Reszké, je m'en aperçus dès son entrée en scène, gêné par un léger enrouement, n'était pas en possession de tous ses moyens. M. Jean de Reszké n'est pas de ces chanteurs qui n'hésitent pas à faire remettre une représentation dès que leur voix n'est pas dans un état de perfection absolue ; la moindre menace de rhume, l'enrouement le plus insensible, le plus léger malaise les fait décider, à cinq ou six heures du soir, qu'ils ne chante-

ront pas et s'ils ont — à tort ou à raison — une influence sur la recette, vous devinez les conséquences de cette décision. Ils s'en soucient fort peu : le désarroi qu'ils jettent dans le théâtre, la déception qu'ils causent au public et surtout le manque d'égards dont ils font preuve envers l'auteur, tout cela les laisse indifférents. Mais ces artistes-là — à de rares exceptions près — ne sont pas de vrais artistes. Les vrais artistes sont infiniment plus simples et plus consciencieux. D'ailleurs, un véritable artiste est en pleine possession de son art et les incommodités passagères ne le mettent pas dans un état d'infériorité telle qu'il doive renoncer à paraître en public.

Mme Lilli Lehmann déclare qu'il ne lui est pour ainsi dire jamais arrivé, à moins de véritable maladie, de se dédire la veille ou le jour même d'une représentation. Quand elle se trouve, le matin, enrouée ou vocalement mal disposée, elle combat cet état désagréable non par un mutisme total, comme font beaucoup de chanteurs, mais par des exercices rationnels prudemment et méthodiquement exécutés.

Mme Lili Lehmann est une chanteuse extrêmement savante, et l'on ne saurait exiger que tout le monde l'imitât en pareille circonstance; mais il y a d'autres moyens d'éviter de se dédire au dernier moment. Le repos, la volonté, sont, en bien des cas sérieux, des remèdes suffisants et, la plupart du temps, les cas ne sont pas sérieux. Que de fois ne voit-on pas une jeune chanteuse enivrée par des succès exagérés se permettre de tout renverser à l'improviste parce qu'elle se sent un peu fatiguée, que dis-je ! simplement parce qu'elle a

« le cafard ». Ce cafard dure quelquefois une journée, quelquefois une demi-heure ; il suffit d'un mauvais essayage pour déterminer cet état morbide qui vous empêche, le soir, d'apporter votre concours à un musicien et à une œuvre auxquels on se doit. Beaucoup d'autres causes (« sentimentales », par exemple, où le sentiment a peu de part), viennent fréquemment priver les chanteurs de la plénitude de leurs moyens. Encore une fois, les vrais artistes, ceux qui considèrent leur art autrement que comme un moyen d'obtenir une gloire vulgaire, n'agissent pas ainsi.

Je reviens à *Lohengrin*. Dès les premières notes chantées par M. Jean de Reszké, je compris qu'il souffrait d'une trachéite et qu'elle lui enlevait du souffle. A partir du moment où M. de Reszké commença de chanter et où, en entendant sa voix dans le vaisseau de la scène et de la salle, il s'aperçut qu'il aurait à lutter pendant toute la soirée contre les inconvénients de son état vocal, son exécution devint plus belle encore qu'elle ne l'eût été sans ce léger empêchement : changeant tout ce qu'il avait fait jusque-là dans le rôle de Lohengrin, prenant de l'air à des moments où, d'habitude, il ne le faisait point, mais en ayant soin de le faire entre tel et tel mot qui s'y prêtaient, il donna à son chant plus d'expression et de séduction que jamais, et non seulement son action verbale se ressentit favorablement de son indisposition, mais, en comédien remarquable, M. de Reszké modela son jeu, conforma l'action de ses gestes et de ses mouvements au chant dont il nous ravissait. Dans la salle, tout le monde subissait la fascination, mais bien peu

de personnes discernèrent le « tour de force » qui me causait un plaisir transcendant, tant l'admirable chanteur, avec l'énergie des vrais artistes, dissimulait son malaise derrière la beauté d'une interprétation renouvelée.

Tout à l'heure, je vous ai chanté *Le Parfum Impérissable*. Vous avez pu voir, dans ce morceau, que les respirations sont parfois assez courtes et parfois d'une longueur extrême, si longues qu'il faut une très grande habitude de la respiration pour en venir à bout. Cette disproportion entre certaines respirations et certaines autres rend l'exécution de ce morceau particulièrement fatigante. Les muscles de la respiration se fatiguent beaucoup moins quand ils sont soumis à un effort périodique que lorsqu'ils sont obligés de fonctionner de façon irrégulière et heurtée. Dans la mélodie de Gounod, que je vais maintenant essayer de vous chanter, la plupart des périodes sont longues ; le fonctionnement général des poumons, des bronches et des côtes nécessite une tension presque discontinue ; mais ces respirations sont presque de la même longueur, et une fois mise en train, à une allure normale et posée, la respiration se fait pour ainsi dire automatiquement, sans qu'on soit obligé de lui donner de nouvelles impulsions.

Il n'y a, dans cette mélodie, *Au Rossignol*, — l'une des plus belles de Gounod, — qu'une seule respiration vraiment difficile; elle est au début du morceau :

Quand ta voix céleste prélude
Au silence des belles nuits.

Et, à ce propos, encore un mot.

Je vous l'ai dit, il existe, entre le chant et le public, une convention tacite qui n'a jamais été formulée, je crois, jusqu'à présent, mais que l'instinct a admise sans qu'on ait songé à l'approfondir, sans qu'on sache trop comment elle a été établie, si ce n'est par un juste sentiment d'indulgence envers le chanteur qui accomplit un travail difficile. On admet qu'en chantant la respiration ne s'effectue pas toujours à l'endroit où la logique, où le bon sens l'exigeraient. Il est bien certain que si, en parlant, on respirait à certains endroits de la phrase, l'interlocuteur manifesterait quelque surprise. L'auditeur ne songe pas à s'étonner, quand il entend chanter, si l'on respire à ces endroits-là ; le fait d'entendre une élocution chantée le met tout de suite dans un état de connivence qui l'empêche d'être surpris de ces licences de respiration.

D'une part, l'arbitraire du chanteur et, d'autre part, la tolérance de l'auditeur constituent, en quelque sorte, des *phénomènes de convention ;* il est impossible de les étudier et de les décrire, car il y en a trop. Mais il en est un dont je crois pouvoir établir la règle, c'est celui auquel je faisais allusion au cours de notre analyse du *Parfum impérissable* et dont je vous disais qu'il n'avait pas été formulé jusqu'à présent. Voici.

On peut, dans le courant d'une phrase, respirer entre le sujet et le verbe, mais non entre le verbe et le complément ; car le verbe suivi d'un temps d'arrêt, si court soit-il, risque toujours de donner l'impression d'une proposition

terminée, et le complément, venant après une respiration, semble, tout d'abord, être le sujet d'une nouvelle proposition, rendant par là incompréhensible durant une seconde ou deux le sens véritable de la phrase.

Les exemples sont innombrables ; mais, puisque nous parlons de cette mélodie de Gounod, tenons-nous-en à celui-ci.

Nous disons :

Quand ta voix céleste prélude
Au silence des belles nuits.

On peut, en raison de notre précepte, respirer après *céleste*, et dire : *Quand ta voix céleste! prélude au silence des belles nuits.* Ce n'est pas excellent, ce n'est pas logique ; mais, encore une fois, c'est une de ces respirations comme on en admet couramment dans le chant, et l'oreille est si habituée à ces libertés et à d'autres plus grandes encore qu'elle ne songe même pas à s'en offusquer. Cependant, il me paraît préférable de ne respirer qu'après les deux vers. Mais comme la musique est lente, cela produit une assez grande tension de la respiration ; sans compter qu'il y a, dans ces deux vers, beaucoup de consonnes, des *s*, des *p*, des *b*, qui sont des consonnes essentiellement *expireuses* et que le souffle s'échappe en assez grande quantité pendant qu'on prononce la phrase. Il faut donc de l'attention et de la volonté pour arriver au bout de la phrase sans donner une impression de fatigue ou d'épuisement. Et pourtant, il vaut mieux ne pas respirer dans cette phrase, non seulement parce que c'est plus logique, non seulement parce que la phrase musicale se déroule ainsi d'une façon

plus naturelle; mais aussi et surtout parce qu'en évitant de respirer, on donne au paysage suggéré une plus grande beauté. En ne respirant pas, en n'interrompant point le développement de la voûte verbale et musicale, on évoque dans sa quiétude sereine la nuit étoilée au milieu de laquelle monte le chant du rossignol...

III

Comment dire en chantant

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Avez-vous vu des ventriloques? Un monsieur tient sur ses genoux une poupée articulée avec laquelle il s'entretient gaîment. Il pose des questions, la poupée répond, et c'est toujours le monsieur qui parle, car il a deux voix : une voix du larynx et une voix du ventre. C'est très amusant, très curieux. Mais il est regrettable que, sans arriver pourtant à la perfection de ces artistes de music-hall (qui, elle aussi, exige un travail persévérant), beaucoup de chanteurs apportent à leur performance vocale certains procédés qui devraient appartenir exclusivement aux ventriloques. Ces chanteurs-là ont une voix parlée et une voix chantée. Rien de plus absurde.

Une personne que l'on a priée de chanter s'excuse, refuse, puis finit par consentir et, avant de commencer vous donne des explications sur sa voix, sur son chant, tout cela le plus naturellement du monde. Soudain, on entend un son et l'on se demande d'où il part; on ne reconnaît plus la voix qui vient de parler. Instinctivement, on cherche sous les meubles... Mais non! C'est bien la même personne qui chante. Il se produit alors deux phénomènes à la fois : d'abord, il semble que la voix vienne d'ail-

leurs, de loin, qu'on l'entende à travers quelque chose qui s'interpose entre elle et vous ; puis, on discerne bien dans cette voix un accent qui ressemble à l'accent humain, mais c'est un peu comme si l'on entendait parler un automate. Cet accent essaie d'être vrai, mais il ne l'est pas. Ce n'est qu'un écho de l'accent vrai. Souvent, la voix est jolie, mais elle a quelque chose d'artificiel et je dirai d'émaillé, de stérilisé qui fait peur. Il y a comme un voile sonore et brillant entre les paroles prononcées et nous : ce voile, cet obstacle transparent, limpide, c'est la voix, la voix chantée qui vient s'interposer entre ce que dit le chanteur et l'oreille de ceux qui l'écoutent. Ce chanteur peut avoir du talent, ou tout au moins une certaine habileté ; il n'émeut jamais, il n'existe point de contact direct entre son verbe et notre oreille. Si, tout en « disant » comme il le fait, tout en conservant le rythme et le style qu'il emploie, il se débarrassait de cette voix artificielle, de cette affectation vocale, son chant serait peut-être fort beau. Grâce à cette petite rectification de tout l'appareil vocal, son chant pourrait devenir émouvant, impressionnant ; mais la substance qui s'interpose entre sa parole et nous suffit à atténuer le vrai, à entraver, à tuer l'expression. C'est, comme dans le plafond de Michel-Ange, la petite distance — infime — qui sépare le doigt de Dieu du doigt de l'homme que Dieu vient de créer. Cette petite distance, ce n'est rien, et c'est tout.

Il y a, dans le *Journal* des Goncourt, une jolie histoire que voici...

Le collectionneur Burty, se promenant un jour sur les quais, trouva un dessin signé : Ingres et qui était fort beau. Il l'acheta et se rendit chez Ingres. « Voyez, maître, ce que je viens d'acheter. » Ingres regarda le dessin et s'écria : « Comment, vous avez pu croire que ce dessin était de moi? Ce dessin n'est pas mal; mais croyez-vous que j'aurais dessiné ce bras comme ça? »

Il prit un crayon :

« Ce genou, comme ça? Cette épaule, ainsi? »

Et, à mesure qu'il parlait, il rectifiait insensiblement de quelques millimètres à peine, — que dis-je ! d'un soupçon de ligne les contours qu'il désignait. A mesure qu'il opérait ces modifications, — une sorte de calque qui ne différait guère du dessin lui-même, — le dessin prenait une vie, une vérité extraordinaires.

Eh bien ! c'est cette petite différence-là qui existe entre le chant... chanté et le même chant avec les mêmes intentions et le même style, mais assimilé à ce que j'appellerai, après M. Jean de Reszké, la « voix parlée. »

Il y a des fragments lyriques qui ne s'accommodent pas de la voix parlée. Mais, la plupart du temps, elle est préférable à l'autre, et, dans un opéra, dès qu'un chanteur l'emploie, il est immédiatement distingué de ses partenaires ; l'attention s'attache à lui, parce qu'il donne une impression de *naturel* que les autres ne donnent pas. Le naturel du timbre est la première condition de la diction.

Mais, pour donner l'impression du naturel, je ne connais qu'un moyen : c'est d'être naturel ;

c'est de n'imposer aucun effort aux organes, de ne pas déformer leur contexture par l'habitude d'une certaine position, toujours la même et qui a le double inconvénient d'amener de la contraction et de donner à tout ce qu'on chante un caractère uniforme. D'abord, il faut, en matière de chant, redouter et combattre toutes les « habitudes ». Le chant doit être un instrument se prêtant à l'expression de tous les sentiments, de toutes les idées ; il faut donc qu'il demeure, avant tout, neutre, souple, passif, soumis à tous les caprices de la fantaisie intérieure. Et pourtant, au lieu de chercher à lui donner cette mobilité docile, certains professeurs s'appliquent à la rendre impossible en imposant à tous leurs élèves indifféremment, des règles arbitraires, invariables, souvent d'une excentricité qui offense et dégrade les lois de la nature.

Que dire, par exemple, de ce fragment que j'extrais d'une méthode dont j'aime mieux ne pas révéler l'auteur :

« La meilleure position pour un chanteur est celle-ci : le buste à peine penché en avant, la pointe des épaules énergiquement tirée vers le sol, la partie postérieure rejetée en arrière (un peu chez les hommes et beaucoup chez les femmes), les jambes légèrement écartées afin que le bas de l'abdomen, bien dégagé ne remonte pas sous la pression des cuisses. Le chanteur évitera absolument de se cambrer, cela est désastreux pour les reins, rend la taille plate (surtout par devant) et resserre les organes contenus dans la région stomachique. »

Mesdemoiselles, quand vous n'aurez rien à faire, essayez de prendre la position indiquée

par Mme L..., peut-être arriverez-vous à combiner une attitude agréable. Moi, je dois vous avouer que j'ai échoué (1).

Pourtant, j'ai quelques scrupules à railler cette méthode, car l'éminent professeur déclare que « les mouvements qu'elle a indiqués, exécutés, avec précision, font prospérer la poitrine, l'élargissent, abaissent les épaules les plus élevées, rétrécissent le dos, amincissent la taille, effacent le ventre, si proéminent qu'il soit, embellissent femmes, jeunes filles, en donnant à leur corps des proportions harmonieuses et obligent les élèves — tous les élèves sans exception, dit-elle — à faire élargir le haut de leurs vêtements de quinze à dix-sept centimètres, à rétrécir le dos, à allonger le devant, à amincir la ceinture. Ces améliorations, dit-elle, ces changements se produisent en trois ou quatre mois ; je les ai obtenus même chez *des mères âgées de quarante ans.* »

Nous ne savons, après cette lecture, si les moyens indiqués sont bons pour chanter ; mais nous savons, du moins, qu'ils sont bons pour donner de la beauté corporelle à celles qui en sont dénuées. Aussi, me paraîtrait-il opportun de reléguer cet ouvrage parmi ceux qui composent la bibliothèque des Instituts de Beauté.

Beaucoup de professeurs emploient des moyens que j'appellerai athlétiques, pour faire chanter leurs élèves. Je ne nie pas qu'il soit utile d'indiquer par une légère pression du

(1) En ce qui concerne les lèvres, cette dame conseille de leur donner la forme d'*égouttoir*...

doigt sur telle ou telle partie du thorax ou de la face la position souhaitable dans tel ou tel cas ; mais que dire d'un professeur — mort aujourd'hui, je l'ai connu, c'était un très galant homme — qui faisait coucher ses élèves par terre, leur mettait sur l'estomac plusieurs tomes du Larousse et s'asseyait violemment dessus, occasionnant par là, chez la victime, un hurlement de douleur après lequel il se levait et disait triomphalement :

« Vous voyez bien que vous avez un *si* bémol ! Il ne s'agit que de le faire sortir. »

Une artiste délicieuse et regrettée, Mme Sibyl Sanderson, m'a raconté elle-même ce que je viens de vous dire et beaucoup d'autres personnes me l'ont confirmé.

Mais revenons à la diction, et, puisque j'ai le bonheur de pouvoir citer à son propos quelques lignes de Gounod, je cède la parole à ce maître qui, vous ne l'ignorez pas, chantait fort bien :

» L'articulation est la forme extérieure et sensible du mot ; la prononciation en est la forme intérieure et intelligible. C'est l'oreille qui perçoit le mot articulé ; c'est l'esprit qui perçoit le mot prononcé.

» Il est facile, par là, de comprendre tout ce que la négligence en matière de prononciation enlève d'expression et, par conséquent, d'intérêt à une phrase musicale.

» En un mot, l'articulation est le squelette et le corps et la parole, c'est la prononciation qui en est l'âme et la vie. »

Prenons la prononciation dans le sens où l'entend Gounod et appelons-la *diction.*

La diction est, pour ainsi dire, l'esthétique de l'articulation. C'est le degré supérieur, c'est le contrôle suprême qui régit, équilibre, embellit les divers organismes de l'élocution. C'est par la diction que l'on confère au discours la variété, l'expression.

La diction consiste en bien des choses, dont je ne vous énumère que les principales ; — elle consiste dans la rapidité plus ou moins grande, dans la juste distribution du temps entre chaque mot, entre chaque membre de phrase, entre chaque phrase ; c'est elle qui ponctue, qui imprime à la voix des nuances de force ou de douceur, au son et au mouvement des gradations imperceptibles ou violentes. La diction est à la parole ce que le regard est aux yeux ; elle donne la vie au discours, elle met dans l'armature du verbe la circulation de l'idée, du sentiment. Et voilà, précisément, de quoi manquent un grand nombre de chanteurs qui, mon Dieu ! chantent bien ou ne chantent pas mal. Leur voix est en place, ils prononcent bien, ils articulent bien, mais ils ne *disent* pas, et alors..., ils « ne disent rien ».

D'ailleurs, j'ai eu tort de vous dire qu'ils chantaient bien ; ils chantent bien, à parler strictement ; leur chant est correct au point de vue vocal, — mais ils ne chantent pas bien en ce que leur voix n'accomplit pas une fonction artistique. Elle est détachée de la parole, elle fait « bande à part », elle agit parallèlement avec elle, elle n'en est pas imprégnée, elle ne collabore pas avec les mots et j'ajoute que, par un mystère très curieux et très beau, ce chant

manque précisément de la suprême beauté sonore, qui est la nuance et la variété, parce que, n'étant pas animé par le mot, n'étant pas dirigé, soumis, maîtrisé par la parole, ce chant est monotone; il est d'une même couleur, claire ou sombre, brillante ou terne, mais il ne passe pas par ces colorations multiples, successives et harmonieuses, sans lesquelles un chant est une chose morte, et qui, lorsqu'elles interviennent, font ressembler le chant à un ruisseau diversement teinté à mesure qu'il passe sous différents endroits du ciel : son cours est régulier, il n'est accidenté que d'une façon douce, équilibrée, par un caillou, une inclinaison du sol, quelques herbes flottantes ou des roseaux ; il va, indolent et régulier, mais sa couleur prend les aspects les plus divers, reflétant successivement des nuages roses, gris ou blancs et des grandes nappes d'azur. C'est ainsi que le chant, dans sa course ou dans sa marche, doit refléter toutes les colorations de l'âme.

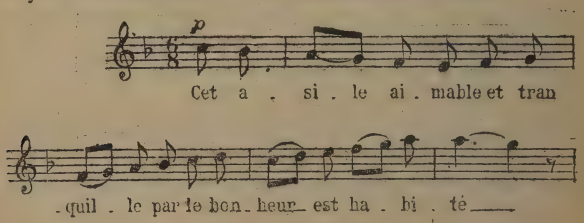
Quand nous prononçons une phrase ou une succession de phrases, nous pouvons être dans le même état d'âme ; nous y sommes presque, en général, car l'état d'âme ne varie pas avec une rapidité extrême; mais les harmoniques, — si je puis m'exprimer ainsi, — les harmoniques de cet état d'âme sont infinies, frémissantes, et, si c'est le fait d'un mauvais acteur que de changer de physionomie à chaque mot d'une même phrase, on est encore un plus mauvais acteur quand on débite une tirade sur un ton uniforme, sans donner aux mots les variations, les nuances imperceptibles, croirait-on, mais importantes, indispensables, imposées par les fluctuations du sentiment et de la pensée.

Donc, une diction vraiment impressionnante prend naissance dans le cœur ou dans l'esprit du chanteur. Mais, on l'a déjà observé, il n'en est pas en art comme en morale, où l'intention compte pour le fait. Les intentions de diction les plus intelligentes demeurent vaines si elles ne sont pas réalisées par l'appareil vocal. Or, je vous l'ai dit, on commet une grave erreur quand on s'imagine que la diction est indépendante du chant même. Quand vous entendez dire d'un chanteur : « Il chante si bien ! Quel dommage qu'on ne comprenne pas ce qu'il dit ! » soyez sûrs que loin de chanter « si bien », ce chanteur chante fort mal. Le chant et la diction sont inséparables, et c'est ce que je vais tâcher de vous démontrer aujourd'hui.

Quand nous chantons, quels que soient le naturel et l'aisance avec lesquels nous chantons, nos organes vocaux ne demeurent pas dans une même position comme quand nous parlons. Cette instabilité de position est motivée par plusieurs causes: d'abord, la voix chantée obéit à la musique; donc, elle ne reste pas, comme la voix parlée, dans un registre toujours à peu près le même, elle évolue vers le haut et vers le bas, et il faut que le larynx exécute ces évolutions avec une exactitude et une obéissance absolues. En outre, nous avons, en chantant, la préoccupation de faire porter le son plus loin qu'en parlant de façon normale. Beaucoup d'autres raisons encore font que nos organes vocaux sont placés différemment; mais la plus importante est celle-ci : en chantant, nous prononçons des paroles ; ces paroles sont composées de voyelles et de consonnes. Or, les voyelles et les consonnes ont une influence très marquée

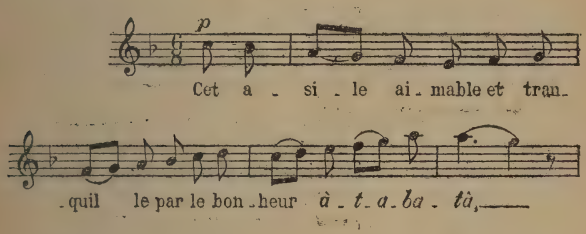
sur la qualité et sur la couleur du son. Si nous prononçons, en chantant, les voyelles exactement comme nous les prononçons en parlant, notre voix chantée devient heurtée, irrégulière, le son perd toute homogénéité, telle note est sonore, telle autre étouffée ; il y en a de gutturales, de nasales, et ainsi de suite. Si nous voulons que notre voix soit égale, unie, et ne subisse que les modifications que nous voulons lui imposer par des nuances et des inflexions diverses, nous sommes obligés de faire subir aux voyelles (surtout aux voyelles), et aux consonnes, des transformations qui compensent l'effet produit sur le son par les déplacements du larynx. Voici un exemple qui sera clair, je crois.

Vous connaissez le délicieux petit air de l' « Ombre heureuse », dans l'*Orphée*, de Gluck. Il y faut une égalité de son, une quiétude vocale absolues, qui évoque le paisible enchantement du séjour élyséen. Or, il y a, à la troisième mesure de ce morceau, une difficulté assez grande pour la voix de soprano qui, vous le savez, se prête mal à prononcer des mots dans le registre aigu, notamment, les voyelles fermées et les consonnes fortes.



Le mot *habité* sur ces notes hautes est des plus malaisés à dire, surtout dans la douceur.

Le louable souci de bien prononcer fait faire aux chanteuses peu habiles des efforts pénibles sur ces deux *la* ; l'*i* et l'*é* sont purement énoncés, le *b* et le *t* sont corrects, mais la voix est étranglée, le son grêle et avare. D'autres, préoccupées seulement de la qualité vocale, n'hésitent pas à dire :



ce qui est affreux.

C'est en mêlant à l'*i* un peu d'*u* et à l'*é* un peu d'*eu*, qu'on peut arriver à donner l'impression d'une prononciation parfaite tout en sauvegardant la plénitude du son.

Je m'en tiens à des choses presque élémentaires afin de me faire mieux comprendre du premier coup. Et vous voyez qu'en parlant diction, nous avons été amenés insensiblement à nous occuper encore du mécanisme vocal et de l'articulation, tant, en matière de chant, tout se tient et se confond.

Sur l'articulation, que de choses n'aurais-je pas encore à vous dire ? j'avoue même que j'en suis un peu effrayé — et puis sommes-nous ici dans un lieu propice à des études d'orthophonie ? Songez qu'il faudrait examiner l'un après l'autre les divers accents étrangers ou provinciaux, les vices de prononciation tels que

le zézaiement, le lambdacisme et surtout le grasseyement — puisqu'il est plus fréquent que les autres et qu'on ne saurait prétendre à chanter en grasseyant, — bien que le grand Elleviou, le créateur de *Joseph en Egypte* et la géniale Schrœder-Devrient grasseyassent, dit-on, abominablement.

Ainsi donc, ne nous attardons pas au chapitre de l'articulation.

Je tiens pourtant à vous faire remarquer qu'il n'est nullement nécessaire, pour articuler, de grimacer avec la bouche. D'ailleurs, rien n'est plus funeste à la bonne émission du son. Toute contorsion influe sur l'issue par laquelle le son prend sa volée, et, par conséquent, inflige à celui-ci une déformation. En outre, ces grimaces distraient l'attention et l'on cesse bientôt d'écouter, pour suivre avec une angoisse mêlée de dégoût les performances faciales du chanteur. Pourtant, moi qui vous parle, je sais très bien qu'en chantant je fronce les sourcils, que je les élève, que je ferme un peu l'œil gauche, et, surtout, je sais que j'ai une tendance à renverser la tête en arrière, ce qui est fort mauvais et donne de l'affectation à la tenue. Je sais tout cela, et, quand j'y pense, je m'efforce de me corriger ; je n'y réussis pas toujours.

Cependant, après vous avoir signalé ces travers ridicules dont je suis affligé, je vais me faire un compliment. C'est bien juste, n'est-ce pas? Mes amis s'étonnent souvent que je puisse chanter une cigarette à la bouche, tout en fumant. Ne croyez pas que je me vante de cette prouesse comme d'une chose digne d'admiration; si je chante la cigarette à la bouche,

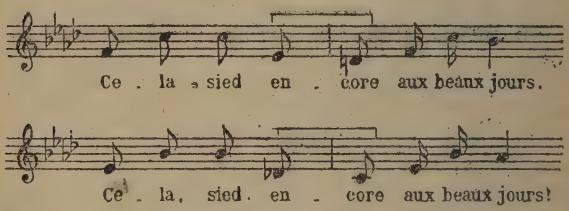
c'est que, malheureusement, je suis si habitué à fumer que la cigarette a fini par faire corps avec moi-même. Mais si je peux la garder dans la bouche sans qu'elle tombe, c'est que je ne remue guère les lèvres en chantant... Et voilà le compliment que je m'adresse.

Pour articuler clairement, il n'est pas nécessaire de remuer sans cesse les lèvres et d'imposer à sa bouche des formes étranges. D'abord, cela donne au chant quelque chose de saccadé et, en outre, pour peu qu'on ait beaucoup de paroles à prononcer en un court espace de temps, le spectacle devient grotesque.

Pour produire, pour former un son, il faut accomplir presque simultanément trois actes divers : placer le larynx à un certain endroit, à une certaine hauteur ; émettre le son ; le soutenir, c'est-à-dire le colorer, le guider et le modifier suivant des exigences qui varient à l'infini.

Ici, nous touchons à la question délicate et pointilleuse des différents registres. Combien avons-nous de registres ? Si vous voulez le savoir, gardez-vous de lire des méthodes de chant, car elles ne s'accordent guère sur ce point. On entend par *registre* une suite de notes qui peuvent être exécutées aisément sans qu'il soit nécessaire de changer la position du larynx ; par exemple, dans la voix de femme, on reconnaît ordinairement trois registres : le registre dit de poitrine, le registre mixte et le registre aigu, qu'on appelle voix de tête. Ce qui indique la fin d'un registre et le commencement d'un autre, c'est un changement de timbre assez

notable; chez les femmes, il est surtout sensible entre la voix de poitrine et la voix mixte; il arrive très souvent qu'à cet endroit se produit comme une brisure, que les Italiens appellent *distacco*. Vous avez toutes entendu *Faust* et vous savez, par conséquent, que l'artiste chargée de représenter Dame Marthe Schvertlein exécute toujours, sans le vouloir, une espèce de tyrolienne quand elle dit à Méphistophélès :



Dans les voix d'hommes, ces différences de registres sont moins accusées. Mais ne nous enfonçons pas dans ces questions, qui nous mèneraient trop loin. Sachez seulement, afin de vous rendre compte de la diversité des opinions, que Garcia et beaucoup d'autres établissent trois registres distincts. Faure et quelques autres disent qu'il n'y en a que deux ; j'ai même trouvé une méthode qui prétend qu'il y en a cinq. J'ose à peine donner mon avis personnel sur cette question ; mais, après tout, pourquoi pas, puisqu'il se trouve corroboré par Mme Lilli Lehmann ? Je crois, comme elle, qu'il n'y a pas, en réalité, différents registres dans la voix. Si, dans l'auditoire, il se trouve des chanteurs ou des professeurs de chant, et si je froisse leurs idées, je leur en demande pardon ; — mais il me semble que chaque note, chaque son, exigeant une position différente de tous les orga-

nes depuis la base des poumons et du diaphragme jusqu'aux muscles du front, — en passant par tous les autres labyrinthes du son, — on ne peut assigner une place exacte, et toujours la même, à un ensemble de plusieurs notes.

Une fois le larynx établi, il faut émettre le son. Comment émet-on le son ? On s'entend, généralement, à reconnaître deux façons. La seconde, — je parle d'abord de la seconde parce qu'elle a donné lieu à moins de discussions que la première, — la seconde consiste à ne produire le son que quand l'expiration du souffle a déjà commencé.

Bien des gens reprochent à cette émission, d'abord, d'être imprécise, de ne pas produire un son net; puis, d'occasionner une dépense inutile de souffle.

L'autre émission, c'est le coup de glotte ; — ah ! ce coup de glotte, en a-t-on assez parlé !

Le plus illustre partisan du coup de glotte, c'est M. Faure. Mais savez-vous ce que c'est qu'un coup de glotte ? C'est, d'abord, une chose très difficile à expliquer, et M. Faure lui-même en donne une définition assez peu claire. Mais, c'est très facile à exécuter.

M. Faure ne s'est jamais lassé, ne se lasse point, dans sa méthode, de conseiller le coup de glotte. Il en vante le mérite et prétend qu'il n'est pas de salut hors du coup de glotte.

Mme Lilli Lehmann, sans parler proprement du coup de glotte, le conseille implicitement par les descriptions qu'elle fait de la manière dont un son doit être émis. Mme Viardot, dans

les petits conseils préliminaires qui précèdent ses exercices pour les voix de femmes, ne souffle pas mot du coup de glotte ; elle semble même en ignorer l'existence. Masset considère le coup de glotte comme un « crime de lèse-divinité » ; Crosti ne déteste pas le coup de glotte. M. Victor Maurel est contre le coup de glotte ; il suffit, d'ailleurs, d'avoir entendu cet éminent artiste pour le savoir. Verdhurt flétrit sans pitié le pauvre coup de glotte, etc. L'un des plus violents adversaires du coup de glotte est Paul Marcel, qui a écrit un livre plaisant et intéressant sur le chant. L'idée qu'on peut faire des coups de glotte l'indigne au point qu'il souhaiterait, je crois, la mort de tous ceux qui osent les conseiller, et on lit, dans son petit ouvrage, la phrase suivante :

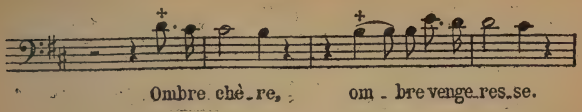
« J'ai sous les yeux le traité d'un de nos grands maîtres du chant qui conseille l'attaque par la glotte et qui, chantant lui-même, se garde bien d'en faire usage. »

Il veut parler de M. Faure. Il nie que M. Faure ait jamais employé le coup de glotte. Plus loin, Marcel dit :

« Je le répète, M. Faure a toujours attaqué le son avec beaucoup de netteté et a toujours chanté fort juste, sans jamais, pour cela, attaquer le son par la glotte. »

Je crois qu'il y a malentendu. Je ne pense pas que M. Faure ait jamais voulu prétendre qu'il fallût à chaque note donner un coup de glotte ; c'est là prêter à ce chanteur incomparable, une idée absurde et qu'il n'a certainement pas eue. M. Faure conseille, évidemment, le coup de glotte pour l'attaque du premier son, c'est-à-dire chaque fois que la respiration a

fini de s'effectuer et que l'on commence une nouvelle série de sons.



Il trouve que ce moyen est bon pour établir la pose de la voix, pour émettre le timbre de façon nette et précise, voilà tout ! Du reste, il suffira à celles d'entre vous qui voudront en faire l'essai, de tâcher de donner un coup de glotte en prononçant une consonne, pour se rendre compte que la chose est, sinon impossible, extrêmement difficile. Cela prouve que M. Faure a voulu surtout conseiller l'emploi fréquent du coup de glotte dans les exercices, dans l'entraînement, pour donner une bonne assise au principe primordial du son et non dans l'exécution, où l'émission doit toujours être soumise au sentiment et à l'idée.

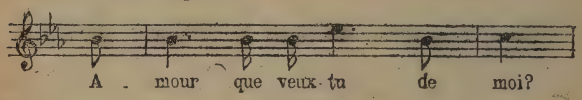
On m'a dit, récemment, que ce coup de glotte, Faure le pratiquait souvent (non pas à chaque note, comme feignent de le croire des rivaux obscurs), mais vraiment très souvent et parfois dans des occasions étranges. Dans *Hamlet*, par exemple, il disait, au lieu de : « Ma mère », « Ma *m-ère* », plaçant le coup de glotte entre l'*m* et l'*è*.

Certes, cela avait une conséquence heureuse sur la résonance du son et faisait porter la note plus loin, avec plus de force ; mais il m'est difficile, malgré mon immense respect pour cet admirable chanteur, d'approuver en principe le coup de glotte pratiqué sur une consonne ; c'est là un procédé qui, exécuté par

d'autres que par lui (il en connaissait à merveille l'usage et les moindres secrets), risquerait de devenir insupportable. Mais, il me semble que le coup de glotte employé au point de départ d'une phrase commencée par une voyelle, par exemple dans : *Amour, que veux-tu de moi?* ou bien : *Ah! si la liberté me doit être ravie!* peut être d'une utilité remarquable; par contre, dans telles phrases commençant également par une voyelle, comme : *O nuit divine, je t'implore*, il serait déplacé; il donnerait au premier son de la phrase une précision qui altérerait la douceur vaporeuse de la musique.

Et tenez, puisque j'ai mentionné en passant l'air d'*Amadis*, de Lulli, laissez-moi vous le chanter ; — c'est un des plus beaux élans pathétiques du grand Florentin de Versailles, et vous y verrez quelques applications du coup de glotte.

Cet air est chanté par Arcabonne (1), magicienne malfaisante, dont le cœur, jusqu'alors, n'avait jamais connu l'amour. Pour la première fois, elle le ressent, et ce sentiment si nouveau ne fait pas que la troubler, il l'irrite ; l'émotion qu'il lui cause est pour elle si étrange, que c'est presque une souffrance et que, tout d'abord, elle tressaute comme pour riposter à une attaque :



Il faut, dans ce début, une énergie violente ;

(1) Air d'*Amadis* (Lully) publié séparément par Weckerlin.

il faut, si j'ose dire, empoigner la phrase musicale et la maintenir jusqu'à « *de moi* », fermement assujettie comme dans un corps à corps ; et vous voyez, dès lors, de quelle utilité remarquable sera le coup de glotte sur l'*a* d'*amour ;* un coup de glotte franc, presque dur, qui agrippe la note.

Je ne ferai pas un coup de glotte net sur « Ah ! *ne t'oppose point* » ; j'en ferai un très peu marqué et précédé d'une forte expiration de souffle : double détente qui donne à cette exclamation un accent à la fois douloureux et ferme. Il faut un coup de glotte du même genre sur « *haine* » ; mais, ici, l'expiration sera moins marquée et le coup de glotte, au contraire, très vivement appuyé (*h* <| *aine*).

Mais, déjà, Arcabonne faiblit ; dans ce vers : « *Je ne dois inspirer que l'horreur et l'effroi* », et même avant, quand elle dit : « *Va, ne t'oppose point au penchant qui m'entraîne !* », il y a, pour ainsi dire, une reculade ; il semble qu'elle pressente l'inévitable victoire de l'amour, et c'est d'une voix impérieuse et presque persuasive, qu'elle dit maintenant : « *Amour, que veux-tu de moi ?* ». Cependant, elle lutte encore et il faut que ce second « *amour* » soit émis avec je ne sais quelle concentration nerveuse... Le coup de glotte sera donc, ici, tout différent de celui du début ; mais il en faut un, à tout prix.

Suivons :

Mon cœur aurait trop de peine
A suivre une douce loi.

Elle se parle presque à elle-même en disant cela ; du moins, c'est ainsi que je le sens ; et je

sens aussi qu'il faut de la douleur, peut-être même du désespoir et des larmes dans :

C'est mon sort d'être inhumaine.

Aussi, puisque Arcabonne est maintenant vaincue, que sa force est anéantie et qu'elle défaille de tendresse en même temps que de honte, pas le moindre coup de glotte dans le troisième et dernier « *amour* » que j'enchaînerai sans respirer à « *inhumaine* » ; je respirerai après *Amour*, en aspirant comme avec angoisse, en faisant bien entendre le raclement de l'air sur les bords du larynx et dirai toute la fin avec une expression douloureuse pleine de sanglots contenus.

Puisqu'il a été question de Faure, vous ne m'en voudrez pas, j'espère, si je fais ici une petite digression pour vous parler encore de lui. Parler d'un homme comme M. Faure, évoquer sa personnalité, prononcer seulement son nom, c'est parler de chant, c'est s'emplir l'esprit de l'idée de chant.

Je dois vous dire, mesdemoiselles, que j'ai la mémoire des sons; il faut l'avoir, si l'on veut chanter, comme certaines personnes ont la mémoire des visages, comme les peintres ont la mémoire des contours et des couleurs.

Le grand chirurgien Trousseau, parvenu à la fin de sa vie, se rappelait distinctement les malades qu'il avait vus à l'hôpital étant interne, les particularités de leurs lésions, les diverses formes morbides qu'il avait observées chez eux (1).

(1) Article de M. Paul Bourget sur le Professeur Poncet (*Revue hebdomadaire* du 4 octobre 1913).

Merveilleux répertoire de références, de fiches mentales, qui lui servait sans cesse.

Eh bien, le chanteur doit avoir la mémoire des sons et tirer perpétuellement de cette faculté un enseignement. J'ai eu le grand plaisir d'entendre chanter M. Faure, déjà très âgé, de lui entendre chanter le duo de *Mireille*, l'arioso du *Roi de Lahore*, la prière de *Dimitri ;* je me rappelle très bien sa voix ; mais, je l'avoue, je n'ai pas gardé souvenir du fameux coup de glotte, objet de tant de discussions et de disputes Je me rappelle, pourtant, que son chant, tout en étant prodigieusement soutenu et lié avait quelque chose de martelé ; peut-être ce caractère venait-il des coups de glotte... J'étais trop jeune, alors, pour songer à m'en préoccuper. Cependant, en faisant un effort de mémoire, je crois bien discerner, maintenant, en avoir perçu dans le duo de *Mireille*. Quelques années plus tard, ayant appris que M. Faure allait parfois chanter à vêpres dans une église, je m'y rendis pour l'écouter, et là, derrière un pilier, j'entendis, avec une émotion profonde, s'élever sous les voûtes une voix, je ne dirai pas merveilleuse, mais qui, pour l'oreille de celui qui aime le chant et le vénère, était des plus impressionnantes. Il me semblait, en écoutant M. Faure, observer un travail admirable et transcendant de marqueterie sonore. Chaque son, chaque parcelle de son était classée, incrustée, adaptée de la façon la plus surprenante. Et, dirigeant, animant l'économie sonore, une respiration aisée, abondante, inépuisable. Si le coup de glotte avait une part dans ce chant, eh bien, je me rallie au coup de

glotte. D'ailleurs, je dois le dire, je ne crois pas qu'on puisse chanter sans jamais faire de coup de glotte et que même ceux qui croient n'en pas faire en font.

Car, bien souvent, à la base d'une émission extrêmement douce, il y a un coup de glotte, mais si léger qu'il en est imperceptible. Le son sort alors.

...En éclatant
Tout bas, comme un bouton de rose.

J'ajoute que la Méthode de chant de M. Faure — qui est un peu, évidemment, comme *L'Histoire de France* de Michelet, en ce que, pour la comprendre, il faut savoir déjà beaucoup de choses — est le livre le plus captivant qu'on ait écrit sur le chant ; il a dans le ton quelque chose de supérieur et de dédaigneux qui impose ; en outre, il est d'un style clair et sûr.

Mais concluons. Il faut que le son sorte naturellement, aisément, et qu'on ne puisse soupçonner aucun effort chez celui qui le donne. Dès qu'on peine en chantant, c'est qu'on chante mal ; si un chanteur expert éprouve une souffrance, un malaise, en exécutant un passage, c'est qu'il chante mal ce passage, et il doit alors le chanter autrement. Aussi ne saurait-on assez flétrir certains procédés employés par quelques professeurs et qui, s'ils sont ridicules, sont encore plus criminels. Un professeur, dont je tairai le nom, mais qui, il y a quelques années, faisait fureur et provoquait un véritable fanatisme chez les élèves qu'elle avait captés, employait pendant les leçons et recommandait pour le travail des exercices un instrument qu'on

s'introduisait dans la bouche « afin de soulever la luette et la tenir inclinée en avant ». (J'ai connu des élèves de ce professeur et sais, par leurs confidences, que ses leçons nécessitaient moins la présence d'un piano que celle d'une cuvette...)

Il veut aussi « qu'on se serve d'un bâtonnet arrondi à ses deux extrémités pour agrandir les cavités buccales et pharyngiennes et d'une règle plate pour dilater et allonger davantage les quatre piliers de la luette et ceux du larynx en les repoussant toujours vers le voile du palais, s'ils résistent au travail de la spatule ». On croirait lire le mémoire de M. Fleurant, dans le *Malade Imaginaire*.

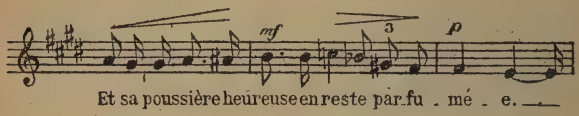
Ce professeur va peut-être un peu trop loin quand il prétend qu'il n'est pas possible de chanter sans l'emploi des spatules, des règles et du petit bouloir arrondi, ce qui équivaut à dire qu'avant sa merveilleuse invention, il n'y avait jamais eu de bons chanteurs. Je pense que rien n'est plus anti-artistique ni plus néfaste que de faire intervenir dans l'étude du chant — à laquelle doit présider sans cesse la pensée, le travail mental, et qui participe beaucoup de la métaphysique — l'emploi de moyens grossiers qui rabaissent cet art si noble à je ne sais quelles pratiques matérielles et répugnantes.

Revenons à notre description technique. Nous avons respiré; nous avons, ensuite, établi notre larynx, puis nous avons émis le son (avec ou sans coup de glotte). Il s'agit, maintenant, de le soutenir. C'est ici qu'intervient l'*appui*.

L'appui — je vous l'ai dit la dernière fois,

mais un peu trop hâtivement, et je vous le répète aujourd'hui, — l'appui est l'un des secrets les plus importants, l'une des nécessités les plus essentielles du chant.

Sans l'appui, le chant n'est qu'une ébauche, une indication inconsistante ; vous vous rappelez que, l'autre jour, en vous chantant *Le Parfum impérissable*, j'ai, à un certain moment, abandonné l'appui et je vous ai expliqué pourquoi.



Mais ce sont là des exceptions qui peuvent avoir leur charme pendant quelques secondes, et c'est tout. Le chant dépourvu d'appui est incapable d'agir et, en tout cas, n'a point de valeur artistique. Seulement, beaucoup de chanteurs confondent *appuyer* et *pousser*. Ce sont deux choses très différentes ; il ne faut presque jamais pousser et il faut toujours appuyer, mais appuyer plus ou moins.

Qu'est-ce que l'appui ? L'appui, c'est le contact accusé, ou à peine appréciable, mais toujours exact et ferme, du souffle et du son. Même dans le *pianissimo* le plus ténu, il faut, je ne dirai pas qu'on sente l'appui, mais qu'il existe ; faute d'appui, le son sort flasque, sans corps, noyé dans une quantité de souffle trop grande ; on a l'impression, en entendant un son non appuyé, d'un courant d'air, d'un vent coulis ; on a comme le désir de mettre un bourre-

let à cette voix. En outre, les voyelles semblent toujours entourées d'une sorte de petit halo de vapeur, comme si l'on plaçait autour d'elles un *h* aspiré ; et, enfin, le son privé d'appui est incapable de varier d'intensité. C'est par l'appui qu'on augmente, qu'on diminue la force du son ; si l'on n'a pas d'appui, on ne peut lui faire subir ces transformations. Mais, où s'opère cet appui ? Est-ce au creux de l'estomac ? Est-ce plus haut, dans le larynx ? Est-ce plus haut, dans le larynx? Est-ce près des lèvres? Tantôt dans un endroit et tantôt dans un autre, selon les circonstances.

Il existe même un certain appui, connu seulement de quelques-uns, comme l'atteste un joli mot de M. Jean de Reszké, à qui un chanteur demandait avant de chanter une phrase amoureuse :

« Où faut-il appuyer la voix ?

— Sur le cœur. »

Cette voix appuyée « sur le cœur » a quelque chose de légèrement étouffé, de contenu, de resserré, qui enlève au son toute stridence, et lui donne un accent profond, pénétré, pénétrant. Mais elle implique un don particulier qui ne s'acquiert pas par le travail.

IV

Qu'appelle-t-on avoir du style?

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Qu'appelle-t-on avoir du style? Tel est le sujet de cette conférence. Eh bien, oui! qu'appelle-t-on avoir du style? Mais..., je n'en sais rien... J'entends, à chaque instant déclarer qu'un chanteur ou une chanteuse a ou n'a pas de style, mais je ne comprends pas bien pourquoi. Et, d'abord, qu'est-ce que le style ? Si je ne me trompe et sans spécifier tel ou tel art, le style est l'ensemble des moyens particuliers dont se sert un artiste pour transmettre ses pensées ou ses sentiments. Mais le chanteur n'est pas son propre interprète; il est l'interprète des musiciens et les musiciens sont innombrables ; ils appartiennent à des époques, à des pays, à des genres très différents. Or, Voltaire dit (et Voltaire est incomparable quand il s'agit ainsi de mettre les choses au point en quelques mots), Voltaire dit : « *La première loi est de conformer son style à son sujet.* » Donc, je ne conçois pas qu'il puisse y avoir, pour le chant, un style, un style défini, applicable à toute la musique qu'on interprète. Il ne me paraît pas possible qu'on chante de la même façon une scène dramatique et une

chanson de Darcier, un fragment de Monteverde et un air de Grétry, une page de Mozart et une page de M. Debussy. Cependant, si une personne chante bien un air de Bach, si elle le chante avec la sobriété d'expression qu'on s'accorde à exiger dans l'interprétation de ce maître, on n'hésite pas à déclarer que cette personne a « du style », — même si elle chante fort mal ensuite une mélodie de Schumann. Pourquoi? De quel droit refuse-t-on à la fantaisie, à l'accent passionné, qui convient à Schumann le nom de style, et pourquoi l'accorde-t-on à l'accent contenu, à la coloration « en teintes plates » qui conviennent le plus souvent à Bach? Ne siérait-il pas de dire plutôt : Cette personne comprend le style de Bach et ne comprend pas le style de Schumann? Ou bien : Cette personne chante mieux la musique classique que la musique romantique?

Mais, point du tout; on dit : « Elle a mal chanté cette mélodie de Schumann, mais elle a admirablement chanté l'air de Bach. *D'ailleurs, elle a beaucoup de style.* »

Voilà pourquoi je ne comprends pas bien ce qu'on entend par *avoir du style.*

Ou plutôt, je crois comprendre qu'on emploie à faux le mot « style » ; on s'imagine que ce mot signifie simplicité, correction, sobriété, et — ainsi qu'il arrive toujours, par une exagération simpliste — on va jusqu'à s'imaginer que plus on chante sobrement, plus on a de style ; que moins on fait de nuances, plus on a de style ; que moins on accorde de véhémence à l'accent, que plus l'on semble austère, ou simplement indifférent aux contingences de ce monde (en prononçant pourtant des paroles ardentes,

douloureuses, tendres, furieuses, caressantes ou passionnées), que plus on les dit de façon uniforme, que moins on se permet de liberté ou de variété dans le ton, que plus, en un mot, on est sec et froid, plus on a de « style ». On a entièrement oublié que le mot de *style* ne signifie simplicité, sobriété, correction que dans les cas où la correction, la sobriété et la simplicité s'imposent et que, dans les cas, où il faut du maniérisme, de l'afféterie, du caprice, c'est précisément par le caprice, l'afféterie et le maniérisme qu'on parvient au « style ». Il n'y a pas plus de mérite à savoir chanter en style simple, en style « à plis droits », qu'en style picaresque ou qu'en style apprêté ; il est tout aussi difficile d'évoquer Falstaff, Don Quichotte ou Manon, qu'Orphée, Agamemnon ou Alceste; il est aussi difficile, pour une basse, de bien chanter l'air du Tambour-Major, dans *Le Caïd*, que l'air de la Cantate *Dieu est mon Roi*, de Bach. Mais voilà ce que beaucoup de gens ne savent pas. Ils semblent croire que le degré de talent impliqué par l'interprétation dite classique est plus élevé, plus digne de considération que les autres degrés du talent vocal et dramatique. D'ailleurs, ils oublient que les musiciens classiques ont souvent mis en scène des personnages vulgaires ou grotesques auxquels il faudrait donc — sous prétexte qu'ils font partie du répertoire classique — donner le même ton qu'aux personnages nobles de ce même répertoire!

Il y a là toute une confusion qu'il serait présomptueux de vouloir éclaircir aujourd'hui;

bornons-nous donc à dire qu'il y a autant de styles qu'il y a non seulement de genres musicaux, mais presque d'auteurs divers et d'œuvres diverses.

La première difficulté consistera donc à savoir quel style adopter.

C'est pourquoi je prétends et je m'entête à dire qu'il est nécessaire, pour un chanteur, d'avoir « des clartés de tout », non seulement en ce qui concerne le chant et les différents genres de musique vocale, mais aussi des données sur l'histoire, sur l'art, sur tous les arts à travers les périodes successives de la civilisation. Un compositeur, comme tout artiste, est à la fois une force créatrice et le reflet du temps et du milieu où il a vécu; pour ne prendre que Gluck (parce que tout le monde, plus ou moins, est renseigné sur Gluck), il est indispensable de savoir que s'il a merveilleusement traduit les sentiments de certains personnages et représenté certaines scènes de l'antiquité grecque, Gluck n'en reste point, malgré tout, un homme du XVIIIe et qu'il conçoit l'antiquité et la Grèce comme un homme du XVIIIe. C'est à ce prix qu'on interprète Gluck dans son véritable *style ;* de même que pour interpréter fidèlement Lulli, il faut se rappeler, parfois, que s'il a vécu et l'on peut dire régné à la cour de Louis XIV, dont sa musique reproduit sans cesse la magnificence et la politesse, il avait commencé par être marmiton à Florence et que toujours il garda de ces commencements-là quelque chose de facétieux, un goût du burlesque, une propension aux manifestations extérieures qu'on ne saurait oublier si l'on veut être un interprète com-

plet de ses œuvres. Il faut se rappeler encore qu'il insistait sans cesse pour que les chanteurs eussent en chantant un accent vrai, humain ; qu'il disait à une cantatrice : « Si vous voulez bien chanter ma musique, allez écouter Mlle Champmeslé » ; enfin, que, sous son ample perruque, bouillonnait un cerveau inquiet et fiévreux. Il faudra donc, tout en respectant l'allure extérieure de sa musique, qui est noble et pompeuse, faire sentir ce qu'elle dissimule de fougue et de sensibilité.

Si vous chantez bien une belle mélodie de Schubert, *La Cloche des Agonisants*, par exemple, *Le Soir d'Hiver* ou bien *Le Voyageur*, il faut, certes, que votre chant évoque ce qui est retracé dans ces pages; mais il faut que ce soit avec un style, c'est-à-dire une façon de prononcer, de chanter, de vous exprimer enfin, toute différente de celle que vous auriez eue en chantant du Lully ou du Gluck et que vous me rappeliez, par ce moyen, l'époque, l'atmosphère où a vécu Schubert; il faut que je pense confusément, en vous écoutant, à un salon de Vienne éclairé par des globes opaques, où quelques femmes en robes claires et des hommes portant des redingotes pincées, de larges cravates au-dessus de plastrons à jabot, sont attentifs au chant voilé mais pénétrant d'un gros jeune homme blond qui, des lunettes d'or sous un front bombé encadré de cheveux crépus, est assis au piano. De même qu'en écoutant *L'Amour d'une Femme*, de Schumann, je veux, en même temps que je partage les émotions de cette « femme », pouvoir instantanément, si j'en

ai le désir, m'imaginer Schumann lui-même, tantôt souriant, le cœur embaumé des myrtes d'un premier amour, tantôt hagard et désespéré. Le chant n'est beau que s'il est poétique, évocateur, hallucinant; que s'il arrive, par une multitude harmonieuse et insaisissable d'allusions et, pour ainsi dire, de ramifications étymologiques, à des suggestions précises. Un vrai chanteur sait donner un sens aux arabesques mêmes de la vocalise et les faire servir à la figuration esthétique d'un sentiment ou d'une image. C'est l'ensemble de tout cela qui compose le *style* et non cette sévérité dont bien des gens exigent à tort qu'on revête l'interprétation de la musique ancienne. Il suffit qu'un ouvrage mérite l'appellation « d'ancien » pour que ces gens-là veuillent qu'on le chante d'un air compassé, avec des nuances à peine perceptibles, une allure froide et pudique. Je n'ai jamais pu partager cette manière de voir. Avant d'être « ancienne », la musique ancienne a été « moderne », et la musique d'aujourd'hui, si moderne qu'elle soit, sera ancienne un jour ; faudra-t-il alors la chanter autrement que nous la chantons à présent ? Le jour où l'on chantera *Tristan et Yseult* avec froideur, avec modération, avec circonspection, — sous prétexte que « ce sera de la musique ancienne », — on commettra un non-sens ridicule, tout comme on en commettrait un en « pontifiant » dans la sérénade de *Don Juan*.

La raison d'être de Gluck consiste précisément dans le changement qu'il fit subir à la déclamation dramatique. Jusqu'à son avènement, le chant dramatique gardait je ne sais

quoi de « poli », de solennel où, certes, l'expression atteignait parfois une grande vérité, mais qui demeurait, malgré tout, fort loin de l'accent réaliste. Les sentiments, quelque passionnés, quelque violents, quelque tendres qu'ils fussent, empruntaient au style général de Versailles sa pompe, son élégance un peu lourde, son éclat un peu surchargé. Rameau lui donna, avec une grâce délicieuse, un certain emportement et bien d'autres charmes que je n'ai pas le temps d'énumérer. Mais la fureur, la douleur exaspérée, déchirante, l'aveuglement héroïque, le désordre du geste et de l'accent qui dénotent un drame intérieur, si Gluck ne les a pas tous réalisés dans sa musique, il a eu l'intention de le faire. Il prétendait s'inspirer directement, en composant, de l'accent vrai, de l'accent *parlé*, et ne lui faire subir, par la musique, qu'une transformation artiste, une transposition, en lui conservant tout son réalisme, comme nous le savons, du reste, par les écrits de ses contemporains qui nous montrent le grand dramaturge composant ses opéras en les *jouant* dans sa chambre, en poussant des cris, en s'arrachant les cheveux, en tombant à genoux, en se traînant à terre, en reproduisant tous les mouvements de ses personnages. Et c'est cette musique-là qu'on viendrait, aujourd'hui, nous chanter avec calme, avec modération, en n'y laissant subsister qu'une vague apparence de sentiment, en répudiant tout ce qu'elle a de nerveux, de palpitant, d'excessif ? Quelle absurdité ! On nous dit que le style constitue une difficulté pour les chanteurs et en même temps, on supprime du chant tout ce qui pourrait rendre le style difficile, c'est-à-

dire l'élément passionnel, l'émotion, l'expression, la vie. Du même coup, on amoindrit le mérite du chanteur. Il suffit de chanter en mesure, avec peu de nuances, avec une modération et une simplicité continuelles, pour être sûr, du moins, de ne point commettre de faute grave contre le style en général.

La difficulté, le problème, c'est de respecter l'économie musicale *tout en apportant à l'interprétation une part très grande, une part immense, une part prépondérante d'expression, de pensée et même de réalisme.*

A cause de ce fameux « style », il se crée des traditions ineptes qui déforment la plupart des beaux fragments anciens. Presque tous les airs de Gluck subissent le dommage de cette fausse idée du style. Les nuances, les inflexions, les mouvements établis par tel artiste, mal compris et mal transmis par tel autre, reproduits inexactement ou machinalement par ceux qui leur succèdent, finissent par former autour de ces airs une carapace de conventions qui nous dérobe leur beauté véritable et qu'on décore du nom de *traditions.*

Ah! ces traditions, qu'on est donc naïf d'y croire!

Comment pouvons-nous nous imaginer ce qu'étaient les chanteurs du XVIIIe siècle, alors que nous avons tant de peine à nous figurer ce qu'étaient ceux d'il y a seulement cinquante, quarante ou trente ans?

M. Faure vit encore. Eh bien, qu'était M. Faure au théâtre ? Je n'en sais rien. J'ai beaucoup entendu parler de lui par des admirateurs comme par des détracteurs de son grand

talent; mais j'ai peine à me figurer avec une netteté véritable ce qu'était au juste la personnalité dramatique de M. Faure.

Mais, surtout, quelle absurdité de croire que l'émotion d'un grand artiste puisse agir sur nous à travers *d'autres* artistes!

L'une des *traditions* les plus fameuses — et les plus inefficaces — est celle de l'interprétation d'*Orphée* par Mme Viardot. Vous savez que Mme Viardot s'est montrée incomparable dans ce rôle, au point qu'on s'est toujours efforcé, depuis, de l'imiter ou de s'inspirer d'elle. Or, je suis certain que, si nous pouvons nous faire une idée vague de la façon dont Mme Viardot chantait *J'ai perdu mon Eurydice*, si nous savons qu'elle y mettait une intense gradation de désespoir, nous sommes incapables de nous figurer exactement *comment elle s'y prenait*. Contentons-nous de savoir qu'elle y était, tour à tour, sanglotante, abattue et farouche, — et profitons de cette indication précieuse. Or, on essaie de se conformer à ce qu'était, d'après des relations incomplètes, Mme Viardot dans l'air d'*Orphée*; mais la préoccupation de chanter avec « style » vient contrecarrer la véhémence qu'on veut avoir — et le résultat est généralement piteux; on ne donne de cette interprétation, probablement sublime, qu'une contrefaçon lamentable. On chante cela avec un désespoir académique... Je voudrais, dans la dernière strophe, quelque chose qui ressemblât à une attaque de nerfs, qui fût d'un réalisme effrayant, afin de trancher avec le premier air du premier acte où la douleur d'Orphée se manifeste par une sorte de prostration; quand il est là, près du tombeau, entouré de

femmes qui gémissent, la pudeur du chagrin l'empêche de se livrer à toute sa douleur. Mais, ici, il est près du cadavre de celle qu'il a retrouvée — et qu'il croit avoir perdue, cette fois, pour jamais. Il me semble qu'il se jette sur ce corps inanimé, qu'il le serre dans ses bras, qu'il se lacère le visage, qu'il se livre tout entier, dans la solitude de ce bois, aux excès les plus effrayants d'un désespoir immense; et je crois aussi que tout éclat de voix qui rappellerait des cris, de véritables cris de bête blessée, serait excusable ici.

Il y a, dans Gluck, un autre passage où je vois ce que j'appelle l'attaque de nerfs : c'est dans *Iphigénie en Tauride*. Alors qu'Iphigénie, accablée par l'horreur de tout ce qu'elle apprend, — le meurtre de sa mère par son propre frère, le double assassinat qui a souillé le palais des Atrides, le châtiment impitoyable qui menace son malheureux frère, — alors qu'elle se voit seule au monde, exilée, loin de sa patrie, déjà vieillissante (car n'oubliez pas qu'Iphigénie en Tauride n'est plus la jeune fille d'Aulide, mais une femme qui a beaucoup souffert, qui est grande prêtresse de Diane et dont les fonctions mêmes sont terribles, atroces, puisqu'elle est tenue de sacrifier, de tuer de sa main des hommes qu'elle offre en holocauste à la déesse), il semble qu'alors, parvenue à ce sommet de la douleur et de l'horreur, elle se livre au désespoir le plux affreux. Entourée de ses jeunes prêtresses, elle sanglote, elle crie, elle hurle; et c'est un manque de goût, de savoir, de sincérité, c'est une con-

tradiction ridicule et blâmable, que de chanter avec sobriété cette musique effrénée où Gluck a eu soin de mettre, jusque dans la distribution pour ainsi dire distendue, écartelée des syllabes, une sorte de paroxysme de douleur, de déchirement presque physique et qui, vers la fin, atteint, semble-t-il, aux limites extrêmes de la névrose. Je crois qu'à ce moment, Iphigénie ne se connaît plus, qu'elle se raidit dans la souffrance, que ses muscles se durcissent, que son regard devient fixe, qu'elle est glacée, en proie à un état morbide causé par le chagrin et qu'elle répète sans cesse, en criant, les mêmes mots, sur des notes aiguës, à côté desquelles Gluck a mis des dissonances qui font mal, des secondes mineures qui, reproduites sans cesse, appuyées, martelées, semblent vouloir vous briser le cœur par leur dureté forcenée. En vérité c'est une scène épouvantable où les jeunes prêtresses, gagnées peu à peu par la fièvre de la douleur, aident Iphigénie à crier son désespoir. Elles deviennent des espèces de pleureuses et de hurleuses autour de la grande figure d'Iphigénie.

A ce moment-là, il faut que l'artiste oublie et sa voix, et sa respiration, et le son, et tout. Mais comme on ne doit pas songer à chanter *Iphigénie* que lorsqu'on est en possession d'un talent complet, cette artiste pourra, sans danger, abandonner toute préoccupation technique, et se livrer entièrement à la formidable lamentation. Si elle manque de souffle, tant pis ! qu'elle respire n'importe comment, entre les mots, s'il le faut, avec des hoquets, par saccades ; si sa voix est sourde ou trop stridente, qu'importe ! Tout cela est conforme à cet accent de douleur éper-

due qu'il s'agit de figurer. Plus elle sera désordonnée, plus elle semblera hors d'elle, plus elle sera dans la vérité de Gluck.

Mais je m'aperçois que je dis sans cesse : Pour chanter ceci ou cela, il faut se rappeler telle ou telle chose.

Or, pour se rappeler une chose, il faut d'abord la savoir. Et la plupart des chanteurs ne savent rien.

En admettant même qu'ils sachent chanter, ce qui est souvent contestable, ils ne savent rien de ce qui rend le chant intéressant ou émouvant. On m'objectera, peut-être, que ce n'est pas de leur faute, puisqu'on ne le leur apprend pas. On aura tort : il y a des professeurs intelligents qui essaient de leur apprendre quelque chose. Il y a eu de tout temps, au Conservatoire, une classe de littérature dramatique et une classe d'histoire de la musique, auxquelles ils n'assistent jamais ; et, quand on les en blâme, comme j'ai parfois essayé de le faire, ils trouvent — notamment dans la presse — des gens, des flatteurs pour prendre leur défense.

Il y a deux ans, après un concours du Conservatoire, j'écrivais dans le *Journal* :

« Le plus grand nombre des élèves ne semble pas avoir la moindre notion des particularités historiques ou poétiques des personnages dont ils tentent l'incarnation. Les Aïda n'ont pas lu Maspéro; les Didon ne soupçonnent pas Virgile ; les Salammbô voient cette héroïne bien plus à travers Mme Caron ou Mlle Bréval (1)

(1) Prendre pour modèle une artiste illustre ou éminente, c'est encore très bien. Malheureusement, ces exem-

qu'à travers Flaubert; les Henri VIII ignorent Shakespeare et Holbein ; les Roméo manquent de jeunesse ; les Juliette se croient des ingénues parce qu'elles sont sopranos. »

Ces lignes inoffensives eurent pour effet d'indigner l'un de mes confrères.

Il me plaisanta agréablement, trouvant ridicule d'exiger que des jeunes filles devant chanter Aïda se missent à lire Maspéro, que celles qui devaient chanter Didon dussent compulser Virgile, etc., etc. Mon confrère prenait trop à la lettre ce que je disais. Certes, je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'aller fouiller dans des documents et se bourrer d'érudition avant de chanter une scène ou un fragment de rôle. Ce que j'ai voulu dire, — et mon spirituel confrère le sait très bien, — c'est qu'il faut donner à une interprétation ce je ne sais quoi qu'on appelle vulgairement — et d'un terme peu élégant, mais que tout le monde comprend — *couleur locale*.

Je n'en demande pas plus ; mais je demande cela. Je ne crois pas qu'une jeune fille qui chante un fragment d'*Aïda*, par exemple, puisse me communiquer — ne fût-ce qu'un instant — l'impression que la scène qu'elle chante se passe en Egypte, si elle n'a pas dans les yeux, en chantant, ou si elle n'a pas eu dans les yeux, en travaillant, des visions de l'Egypte. Je ne crois pas que si elle est uniquement soucieuse de son *la* bémol, de son *mi* naturel et de l'effet de sa toilette, elle puisse me donner

ples deviennent de plus en plus rares ; voilà déjà sept ans que ces lignes furent écrites: quelle Salammbô les jeunes chanteuses pourraient-elles désormais chercher à imiter ?

l'impression d'immenses temples en basalte ou des rives ensoleillées du Nil. (1)

Je ne crois pas que l'on puisse chanter le rôle d'Henri VIII, donner à la déclamation le mordant, la majesté, la courtoisie perfide qu'il faut, si l'on ne sait d'abord qui est Henri VIII et si l'on ne sait, de plus, comment il était. En admettant même qu'un jeune chanteur sache vaguement qu'Henri VIII fut marié six fois et fit tuer plusieurs de ses femmes pour en épouser d'autres, qu'il fut un politique avisé, redoutable, je pense qu'il ne me donnera pas une idée satisfaisante du personnage s'il ne sait encore qu'Henri VIII était gros, blond, qu'il avait des manières affables et cachait son âme terrible sous un embonpoint rassurant. Pourquoi ? parce que, moi, je le sais, et que si ce jeune chanteur ne dresse pas devant mon imagination renseignée le portrait physique d'Henri VIII, mon impression sera incomplète et médiocre. Je ne crois rien dire là d'extraordinaire ; et, pourtant, vous le voyez, quand on donne ces conseils raisonnables aux élèves, aux commençants, il se trouve des gens pour leur dire : « N'écoutez donc pas ces bêtises, vous avez de la voix ! »

Le résultat, nous le constatons chaque jour. L'incroyable vanité des chanteurs, qui a toujours existé, mais qu'autrefois on raillait et

(1) On m'objectera que le musicien d'*Aïda* n'a pas, lui-même, beaucoup songé à la couleur locale et qu'il s'est plus préoccupé du sentiment que du pittoresque. Il n'en est pas moins vrai que la pièce se passe en Egypte et les cas sont nombreux où il appartient aux interprêtes de combler les lacunes de l'auteur.

qu'aujourd'hui l'on encourage, cette vanité sans limites est l'une des principales causes de la décadence du chant. Les chanteurs, s'ils n'étaient pas si vaniteux, s'ils avaient ne fût-ce qu'une idée des évolutions de la musique et de l'art, sauraient que nous ne pouvons plus nous contenter, aujourd'hui, d'un chant, même parfait (et ce n'est certes pas le cas du leur), si ce chant n'exprime et ne reflète rien ; nous en avons assez du baryton braillard ou du soprano roucouleur. Ce qu'on appelle le « gros public » n'est plus exclusivement composé, aujourd'hui, de bourgeois bénévoles qui dodelinent de la tête en entendant un petit air, ou de dames sentimentales qui défaillent parce qu'un ténor pommadé leur décoche un *si* bémol robuste. Les Universités Populaires, les conférences, les éditions à prix réduits, renseignent, instruisent de jour en jour davantage ce même « gros public » si facile à contenter naguère ; bientôt, il exigera que les chanteurs sachent de quoi ils parlent et se donnent de la peine pour mériter ses suffrages. Il m'en coûte un peu de le dire : contrairement à ce qui avait lieu autrefois, c'est dans la partie mondaine du public que semble se manifester surtout cette frivolité de jugement et cet amour du clinquant qui forment une apothéose à certains chanteurs d'aujourd'hui dont la médiocrité eût été accueillie jadis à coups de sifflet par les gens du monde, par les « abonnés », qui étaient alors des connaisseurs.

Mais ces doléances et bien des choses qui s'y rattachent feront peut-être l'objet d'une autre conférence. Revenons au sujet qui nous occupe aujourd'hui.

Nous avons vu que le mot *style* est mal employé, qu'il n'existe pas un même style pour tout chanter, qu'il en existe d'innombrables et qu'un chanteur doit les posséder tous. Il faudrait remplacer ce mot impropre de « style » par une autre expression, que je ne me charge pas de trouver, mais qui signifierait l'ensemble de certaines règles générales qui assurent au chant une correction, un agrément, une tenue et, si je peux dire, une propreté dont il doit éviter de se départir même dans les moments les plus expansifs et les plus fantaisistes. Ces règles composent ce que j'appellerai, provisoirement, le « style vocal ». Ce style-là, c'est vraiment un style à part, applicable à tous les genres. Ceux qui le possèdent s'imposent dès les premières notes ; on sent de suite le chanteur instruit, maître de lui.

Pour ne citer qu'un exemple entre mille, je rappellerai l'impression ressentie, il y a longtemps déja, par les spectateurs de l'Opéra, un soir qu'on jouait *Lucie de Lammermoor* pour les débuts ou la rentrée de Mme Melba. Le ténor chargé du rôle d'Edgar fut pris d'un malaise subit au moment d'entrer en scène. Que faire ? Renoncer à jouer et rendre l'argent ? M. Engel se trouvait dans la salle ; il s'offrit obligeamment à remplacer l'artiste manquant, prit à peine le temps de se grimer, de revêtir à la hâte un costume qui n'était pas fait pour lui et parut en scène sans avoir jamais répété avec ses partenaires, donnant ainsi un exemple de courage et de science dont bien peu d'artistes seraient capables. On était un peu inquiet ;

mais cette inquiétude ne dura point. A peine M. Engel eut-il émis les premiers mots de son rôle qu'on fut rassuré : le calme, l'autorité de sa diction et de son chant s'imposèrent à tous et causèrent même une sensation de sécurité qu'on n'éprouve pas toujours à l'Opéra.

Ces règles qui composent le style vocal, je ne puis vous les énumérer toutes et nous nous bornerons à parler des principales. Nous dirons, d'abord, quelques mots de la justesse, puis nous parlerons des *portamenti*, des ornements et du rythme. Mais, avant de parler de la justesse, permettez-moi de vous indiquer en passant un des défauts qu'il est bon d'éviter soigneusement et auxquels sont malheureusement sujets la plupart des chanteurs. Ce défaut est l'excès de sonorité.

On peut dire que, d'une façon générale, tout le monde chante trop fort. J'étais à Versailles, cet été, dans une chambre de l'hôtel des Réservoirs, et l'on donnait, au théâtre de verdure situé de l'autre côté du bassin de Neptune, une représentation de *Manon*. Eh bien ! je vous affirme que je pouvais suivre de ma chambre, à peu de chose près, à travers une grande étendue de parc, ce qui se chantait sur ce théâtre, tant les chanteurs criaient, tant ce qui aurait demandé à être dit le plus discrètement était hurlé à pleins poumons. C'est, d'ailleurs ainsi qu'on chante cet ouvrage partout et qu'on chante tous les ouvrages du répertoire. Les nuances de la voix,

révélatrices des états d'âme différents, sont totalement négligées; le ton familier de la conversation n'existe plus guère en musique; on ne songe qu'à faire du son, et le ténor qui chante. Des Grieux emploie le même volume de voix, qu'il soit seul dans le parloir de Saint-Sulpice, regrettant son bonheur perdu, ou qu'il exhale rageusement son désespoir à l'hôtel de Transylvanie.

On entend sans cesse chanter à pleine voix des passages qui sembleraient devoir être murmurés. Et, pourtant, ouvrez la partition : vous verrez *pianissimo* à l'orchestre, *pianissimo* au chant ; l'intention de l'auteur est manifeste, mais les chanteurs songent-ils à lire les indications mises par les auteurs ? Ils ne sont préoccupés, tout d'abord, que de sortir autant de voix qu'ils peuvent ; puis, à la longue, l'habitude de chanter fort dilate leur appareil vocal, le tissu des organes se relâche et ils ne peuvent plus chanter doucement, même quand ils le veulent ; tels sont les résultats d'un enseignement qui n'est pas basé sur le goût, sur la psychologie et sur la raison. Une fois de plus, vous voyez que la mécanique du chant est intimement liée à son esthétique. M. Chaliapine est un admirable exemple de la puissance d'expression à laquelle on peut arriver en ménageant, en économisant la sonorité. Jamais, dans le dialogue, sa voix ne dépasse le degré normal. Il semble qu'il ait toujours en réserve une provision de voix dont il saura user au moment voulu et quand il s'en sert à un point culminant du drame ou de l'expansion lyrique, il n'a jamais besoin de « forcer », par ce fait même que n'ayant pas abusé de la sono-

rité jusque-là, il lui suffit d'un petit supplément de voix pour donner l'impression d'un contraste puissant.

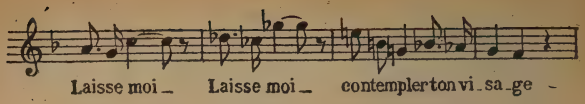
Venons-en à la justesse.

Il y a peu de choses aussi désagréables que d'entendre chanter faux ; mais aux meilleurs chanteurs, à ceux dont la voix est parfaitement juste, il peut arriver, au cours d'une exécution vocale, un petit accident technique, une défaillance passagère qui les fasse détonner pendant une ou deux notes. Ce qui est grave, c'est de chanter faux tout le temps, ou presque tout le temps. Il faut avouer que si ceux qui écoutent sont bien malheureux, ceux qui chantent faux sont encore plus à plaindre, car leur infirmité n'inspire généralement aucune commisération...

Il y a plusieurs façons de chanter faux, ou, plutôt, il y a plusieurs causes à cette calamité ; mais tenons-nous-en aux trois causes principales : 1° une oreille fausse ; 2° une voix fausse ; 3° une voix faussée.

Si vous chantez faux parce que vous avez l'oreille fausse et que vous ne vous aperceviez pas que vous détonnez, votre maladie est irrémédiable.

Le cas est le même, je crois, quand on a la voix fausse. Dans ce cas-là, on chante faux d'une manière particulière ; non seulement on chante faux chaque note, mais, si l'on veut chanter une phrase, on commence dans un ton et on la continue dans un autre, à peu près comme ceci :



Je me hâte de dire que ce cas-là est fort rare chez les chanteurs de profession. Soit qu'on ait l'appareil auditif détraqué, soit qu'on n'ait aucun contrôle sur sa voix, il se produit un désordre, un chaos, et l'effet est abominable.

Mais si la voix est ce que j'appelle faussée, on peut y remédier. La voix peut être faussée par une mauvaise émission, par un surmenage des cordes vocales ; alors on chante trop haut ou trop bas pendant de longs fragments ou même constamment. Je crois qu'il est plus facile de corriger une voix qui chante trop bas qu'une voix qui chante trop haut. Mais, à vrai dire, je n'ai pas de certitude à ce sujet. D'ailleurs, il y a bien des cas inexplicables touchant le manque de justesse. Voici une histoire assez curieuse : Il y a quelques années, j'accompagnais un morceau très connu à une artiste éminente ; elle n'avait jamais eu une jolie voix, mais son chant était extrêmement intéressant. Seulement, il lui arrivait parfois, sans doute par suite d'un peu de fatigue, — car elle donnait beaucoup de leçons, — de chanter bas pendant tout un morceau. Je l'accompagnais donc un jour et ma tâche était pénible parce que la chanteuse chantait ce morceau près d'un demi-ton trop bas. (Je souffrais en l'accompagnant, car non seulement le fait d'entendre chanter faux est désagréable pour l'oreille, mais il cause une impression de malaise et d'inquiétude.) Les auditeurs, probablement, ne s'en aperçurent pas

ou bien, par politesse et par considération pour le talent de la chanteuse, ne voulurent-ils pas en avoir l'air ; toujours est-il qu'on applaudit et qu'on redemanda le morceau. Profitant du bruit que faisaient les applaudissements et du petit laps de temps qui s'écoulait, j'eus soin de préluder un demi-ton plus bas, pensant que l'artiste serait ainsi plus à son aise, puisqu'elle avait chanté le morceau constamment plus bas d'un demi-ton. Quelle ne fut pas ma surprise en constatant que, malgré ma transposition, elle chantait encore un demi-ton trop bas !

Il y a des gens qui chantent faux avec une continuité vraiment extraordinaire. On croirait, à les entendre, qu'ils sont très musiciens puisqu'ils sont capables de chanter tout un fragment, et sans en démordre, dans un autre ton que l'accompagnement, sans quitter d'un seul *comma* le ton faux qu'ils ont adopté.

Les ornements du chant sont innombrables. On ne peut les citer tous et, d'ailleurs, ils ont bien souvent, d'après les époques, changé de noms. Ils tendent de plus en plus à disparaître de nos jours comme ils ont disparu, il y a deux ou trois siècles, au moment de la réaction qui eut lieu en Italie, puis en France, en faveur d'un chant simple et large. Pourtant, encore aujourd'hui, l'emploi des ornements pratiqués avec discrétion peut apporter un agrément et un charme spéciaux à certains moments vocaux. D'ailleurs, comme il s'en trouve de toutes sortes dans la musique de tout temps, il faut les connaître et savoir les exécuter.

Les ornements les plus employés sont, en

somme, le trille, le groupe, (ou *gruppetto* en italien), qui s'effectue de deux façons, soit en commençant à droite, soit en commençant à gauche, le mordant.

Je n'ai pas besoin de vous expliquer ce que c'est que le trille, et me bornerai à vous citer ces mots de Mme Lilli Lehmann :

« Les chanteurs auxquels manquent l'agilité et le trille me font l'effet de chevaux sans queues. »

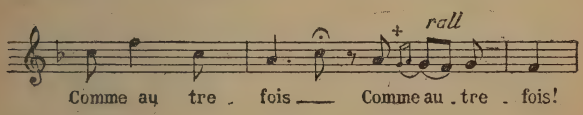
Chez beaucoup de chanteurs, le trille est naturel ; il s'en trouve qui, dénués de toute autre faculté d'agilité, font pourtant le trille de la façon la plus aisée. Par contre, on en voit qui, exécutant après des études sérieuses les traits d'agilité les plus ardus, ont la plus grande difficulté à exécuter un trille net et brillant. Il convient alors d'acquérir par un travail opiniâtre ce que la nature capricieuse s'obstine à vous refuser.

Le *groupe*, ou *gruppetto*, est un ornement souple qui s'exécute dans les deux sens, et qui emprunte les caractères les plus divers. Wagner l'employait encore fréquemment dans les passages expressifs de la voix et de l'orchestre. Le *mordant* inférieur ou supérieur (que les Italiens appellent *mordente*, et dont une forme particulièrement compliquée était appelée autrefois, *mordente impertinente*), le mordant était mis *généralement* pour conférer de la légèreté à telle ou telle note, il faut l'exécuter rapidement, clairement, en ayant soin, malgré la rapidité, de donner aux deux notes leur véritable son et leur véritable valeur.

Pourtant, le mordant — comme tous les

ornements vocaux — doit s'inspirer de l'allure générale du morceau qu'on chante, du mot sur lequel il est placé et doit contribuer à l'expression. Dans la musique ancienne, il apparaît souvent double et triple, soumis à des variétés nombreuses.

Je me souviens de la façon exquise, un peu maniérée, peut-être, mais pleine de charme et de poésie, dont Mlle Calvé, d'une voix plus transparente que le cristal, exécutait, dans la cavatine des *Pêcheurs de Perles*, un mordant sur le mot : *autrefois*. Elle le faisait avec une lenteur presque incroyable, et, pour ainsi dire, en détachant un peu chaque note du mordant ; cela produisait un effet délicieux, parce que, accompagnant ces mots : *Comme autrefois*, ce mordant rêveur prenait une expression de tendresse et de regret :



Il existe un procédé vocal méprisé, et dans bien des cas méprisable : je veux parler du *portamento*, ou port de voix. Vous savez ce que c'est ? Il y a « port de voix » quand, pour aller d'une note à une autre, soit sur une même voyelle, soit sur deux voyelles différentes, séparées ou non par une consonne, au lieu de porter la voix directement d'une note à l'autre, on la traîne de façon à effleurer, sans s'y arrêter, toutes les notes intermédiaires.

Si l'on ne faisait jamais de port de voix, le chant serait trop sec ; on en fait toujours, inconsciemment, de très insignifiants qui sont à peine appréciables par l'oreille et qui constituent, en somme, le *legato* du chant. Mais ce ne sont pas là des ports de voix proprement dits. Le vrai port de voix est beaucoup plus marqué, plus conscient. C'est un moyen dont on a souvent abusé pour donner au chant de l'expression ; mais cette expression prend aisément un caractère pleurnichard, niais et surtout odieusement vulgaire.

Pourtant, il ne faut pas croire que l'on doive absolument bannir le port de voix. Il peut produire des effets agréables, ajouter au chant un grand charme, quelque chose d'un peu morbide et, en tout cas, quelque chose de très langoureux.

Il est une qualité essentielle, quelle que soit la musique qu'on chante, — une qualité dont sont dépourvus presque tous les chanteurs : c'est le rythme.

Rien n'est plus déprimant et plus irritant à la fois que d'entendre chanter sans rythme. On a l'impression de marcher sur un sol inégal, accidenté de trous et de protubérances, de bourbiers où l'on enfonce, de surfaces glissantes et l'on finit par renoncer à suivre le chanteur qui se livre à ces déambulations auxquelles on ne saurait croire qu'il propose un but bien déterminé.

Hélas, ils sont nombreux, ceux qui chantent ainsi, qui ralentissent un temps, en précipitent un autre, ralentissent encore la mesure sui-

vante, alanguissent le mouvemennt au point qu'on pense qu'ils vont s'arrêter, puis soudain reprennent une allure hâtive, qui se change ensuite sans plus de raison, en une mollesse et en une lenteur mortelles.

Par contre, rien ne donne une impression de sécurité, de vigueur et d'aisance comme un chant bien rythmé dans lequel tout tombe à sa vraie place, un chant qui reprend pied à intervalles réguliers, qui affermit son contact avec le temps et l'espace et dont on épie la progression logique.

Il ne saurait exister de plaisir musical sans rythme, sans cadence, sans ce rebondissement périodique et harmonieux, qui règle tous les mouvements de la nature, depuis la gravitation des étoiles jusqu'à la circulation du sang.

Le chant doit être maintenu par la rigueur d'un rythme sûr, pendant que la diction reste souple, vraie, expressive, colorée et trouve toute sa place, tout son temps, dans les limites que lui impose ce rythme. Elle acquiert par là un nerf, une force extraordinaires et les entraves rythmiques l'obligent d'avoir recours à une ingéniosité qui la rend plus intéressante.

Le *rubato* est parfois alors d'un grand secours. Mais savez-vous bien seulement ce que c'est que le *rubato ?* Beaucoup de personnes croient que le *rubato*, dont il est tant question quand on apprend à jouer un morceau de Chopin, consiste dans l'irrégularité rythmique, qu'il consiste à presser, à ralentir successivement, avec une espèce de nervosité déréglée; c'est une grande

erreur. Jamais le rythme ne doit être plus infaillible que dans le *rubato*, c'est-à-dire que le *rubato* consiste précisément en ce que l'on est tenu d'équilibrer le rythme et que, dès que l'on a pressé pour ralentir, il faut, ensuite, par une sorte de mouvement réflexe, faire le contraire pour rétablir le rythme sur son axe ; en un mot, c'est une loi de compensation rythmique. Si l'on a ralenti, il faut, ensuite, presser pour regagner le temps perdu ; mais, pendant ce temps, le rythme doit rester immuable, mystérieusement inflexible. On prétend que Chopin formulait ainsi le *rubato* :

« Que votre main gauche joue en mesure et que votre main droite fasse tout ce qu'elle voudra ! »

Le chant ne possède ni main droite ni main gauche, et, pourtant, il les possède toutes deux, car sa main gauche, c'est le rythme conducteur qui est à la base de la plus petite mélodie et sa main droite, c'est l'ensemble des imperceptibles licences que peut se permettre avec lui la performance vocale.

V

Comment émouvoir

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Dans notre première séance, nous nous étions proposé de rechercher les raisons qui incitaient l'homme à chanter, et nous sommes parvenus sinon à les retrouver toutes du moins à en découvrir assez pour nous fournir le prétexte de rester ici une heure ensemble.

Dans la seconde séance, nous avons tâché de déterminer les règles essentielles du mécanisme vocal.

Dans la troisième, nous nous sommes occupés de certains procédés de diction et, là encore, j'ai pu vous donner quelques renseignements assez précis en me basant sur des principes connus, prouvés et, pour ainsi dire, incontestables.

La dernière fois, ma tâche était un peu plus difficile, car j'entreprenais non seulement de définir le style, mais encore de discuter certaines opinions répandues touchant le respect qu'on doit aux traditions. Aujourd'hui, je me trouve devant une question plus embarrassante encore : Comment émouvoir ? En effet, le champ de la sensibilité humaine est infini, le degré et la qualité de l'émotion varient selon chaque individu, et cette multiplicité même est

soumise encore aux incessantes évolutions du temps et des mœurs, comme à l'innombrable diversité des zones, des pays, des régions les plus infimes. Vous comprendrez donc qu'il faut que nous nous bornions, sous peine de prolonger cette conférence à tel point que nous serions encore ici alors que la sensibilité actuelle aurait déjà changé !

Par conséquent, si vous le voulez bien, nous allons nous tourner vers le passé, comparer des époques diverses et nous pourrons, je crois, nous faire une idée des quelques sentiments qui, à travers les siècles, demeurent immortels dans le cœur des hommes et peuvent être réveillés encore aujourd'hui comme ils l'étaient autrefois ; en même temps, nous examinerons les moyens par lesquels on peut les émouvoir. Mais, d'abord, remarquons qu'il y a des gens extrêmement sensibles et d'autres qui ne le sont pas du tout. Un jour, Liszt venait de jouer de façon géniale et pendant près d'une heure sans discontinuer quelques-uns des plus beaux fragments de Beethoven, de Mozart et de Schumann ; tous les auditeurs étaient profondément émus. Un monsieur, qui était là, ne trouva pourtant à lui dire que ces mots : « Ça ne vous fait pas mal aux doigts de taper comme ça ? »

Par contre, je connais une jeune femme, qui non seulement est particulièrement accessible aux sensations musicales, mais encore exprime ses émotions de la façon la plus étrange. Voulant, un jour, m'adresser un compliment sur une mélodie intitulée *L'heure exquise*, que je venais de chanter en m'efforçant d'être aussi vaporeux que possible, elle s'écria :

« Ah ! cette musique ! Ça vous flanque des coups de botte dans l'estomac ! »

Bien des gens pensent à tort que les émotions artistiques doivent, pour être complètes, avoir ce caractère intensif et ne se déclarent satisfaits que lorsqu'ils reçoivent des « coups de botte dans l'estomac ». Beaucoup de compositeurs partagent cette erreur et c'est ce qui donne lieu à tant d'œuvres forcenées, où la passion, la violence, le vacarme et le raffinement maladif se disputent avec furie l'honneur d'affoler, de terrasser, d'assourdir et d'intoxiquer les auditeurs. Ces gens-là ignorent le prix des sensations graduées, la valeur parfois immense d'une émotion légère et fugitive, le délice douloureux des larmes, la douceur d'un soupir, le charme exquis et amer de la mélancolie, comme ils méconnaissent tout ce qu'il peut y avoir de désespoir dans un sourire ou de tristesse dans un rayon de soleil. Laissons-les donc à leurs transports et demeurons parmi ceux qui ne rougissent pas de goûter parfois des sensations moyennes, communes à tous les hommes et vénèrent le cénacle divin des artistes équilibrés. Ceux-là seuls savent que c'est une faute grave contre l'art de « flanquer sans cesse des coups de botte dans l'estomac » ; et ils méprisent l'émotion qu'on obtient par ces procédés pugilistiques.

D'ailleurs, à le prendre dans son sens véritable, qui est tout médical, le mot *émotion* signifie simplement un trouble dans l'économie psychologique. Il suffit de déterminer ce désordre même légèrement, parfois de façon à

peine appréciable, pour qu'il y ait « émotion. » Or, il arrive fréquemment que des chanteurs très doués sous le rapport de la voix, et qui, intéressants par leurs dons et leur habileté vocale, sont agréables à écouter, sont, en même temps, très ennuyeux; leur travail est satisfaisant, d'une technique parfois même excellente, mais il y a quelque chose dans leur chant qui le rend morne et qui, peu à peu, vous incite à une vague somnolence. Ces chanteurs-là non seulement ne sentent pas ce qu'ils chantent, mais n'y pensent pas en chantant, et voilà pourquoi ils n'ont pas d'action sur l'auditeur ; leur chant est, de ce fait, inepte et inexpressif. Il faut qu'un chanteur ait devant les yeux, tandis qu'il chante, une image nette ou confuse, suggérée par les mots qu'il prononce ; s'il s'agit pour lui d'évoquer des objets, il faut qu'il les voie en chantant ; à ce prix seul, il en transmettra la vision à l'auditeur ; s'il s'agit d'exprimer un état d'âme, il faut que, par un moyen personnel, soit par le dédoublement soit en s'imaginant avoir auprès de lui un être humain à qui il s'adresse et qu'il crée par la pensée, il faut, dis-je, qu'il ressente, à ce moment, l'émotion même qu'il veut traduire. Nous ne parlerons pas ici du *Paradoxe sur le Comédien*, de Diderot et des discussions infinies et sans cesse renouvelées auxquelles il a donné lieu ; nous ne rechercherons pas si le comédien ou le chanteur — car le chanteur qui chante sans costume, sa musique à la main, est encore un comédien — doit ou ne doit pas éprouver ce qu'il exprime ; cela nous entraînerait fort loin. Mais il serait trop simple de conclure dans l'un ou l'autre sens. Si le chanteur devait, en chantant, res-

sentir à la première puissance les émotions qu'il traduit, s'il était pour tout de bon secoué par l'hilarité ou torturé par la douleur, il ne pourrait pas chanter, Quand on nous dit que Mme Malibran avait parfois, en sortant de scène, des crises nerveuses provoquées par la surexcitation où elle s'était mise en chantant, je le crois. Mais quand on nous dit qu'en chantant, elle pleurait de vraies larmes, je ne le crois pas. Il y a chez les grands artistes, et même chez les plus véhéments et les plus emportés, un point du cerveau qui reste toujours lucide et volontaire. Vous trouverez, là-dessus, de bien belles choses dans un article de Sainte-Beuve sur Racine (dans les *Nouveaux Lundis*, je crois). Croyez bien que Mme Malibran, si elle versait des larmes en scène, cessait de pleurer dès qu'elle avait une vocalise à faire (et, dans la musique qu'elle chantait, il y en avait tout le temps). Tel n'est pas le cas, certes, pour les comédiennes *qui parlent ;* elles peuvent impunément se permettre de pleurer librement; leurs larmes, leurs sanglots, s'ils ralentissent ou rendent saccadé leur débit, y ajoutent par là-même de l'émotion et le rendent poignant.

En ce moment, Mme Sarah Bernhardt donne un exemple admirable de cet abandon sublime; dans *Jeanne Doré*, quand elle vient au tribunal défendre son fils, elle pleure tellement et des larmes si douloureuses qu'elle peut à peine parler et qu'elle s'arrête parfois entre deux mots, la voix coupée par le flot qui lui sort du cœur. Ce spectacle merveilleux et déchirant se reproduit chque soir. Par quels moyens mystérieux Mme Sarah Bernhardt parvient-elle à se mettre périodiquement dans cet

état de désordre nerveux, tout en conservant un pouvoir mental absolu ? Peut-être consentira-t-elle à vous le dire, ici même, quand elle viendra parmi vous. Moi, je ne tenterai même pas de le découvrir : il est sacrilège de vouloir, dans le seul but de satisfaire une orgueilleuse curiosité, explorer les arcanes secrets du génie.

Mais, encore une fois, en matière de chant, ces excès seraient funestes. L'émotion la plus profonde peut envahir le chanteur au point même de faire trembler sa voix, mais il ne faut pas qu'elle rende le chant impossible.

Or, vous le savez, rien — et pour parler crûment — ne stimule la muqueuse nasale comme de pleurer ; les sanglots coupent la respiration ; les sursauts de la douleur sont incompatibles avec la tenue du son. D'ailleurs, nous le savons par un exemple illustre, puisque Mme Desbordes-Valmore dut renoncer à la carrière de cantatrice parce que, comme elle l'a écrit elle-même, son chant la faisait pleurer. Pourtant, si le chanteur ne pleure pas, il fait parfois pleurer, et cela tout en restant, jusqu'à un certain point, maître de soi. Ceux qui croient, au contraire, qu'on peut causer de l'émotion sans en ressentir du tout, que l'on peut demeurer froid, entièrement froid et allumer une étincelle, entièrement sec et faire pleurer, ceux-là se trompent encore et attribuent à l'artiste un pouvoir qui n'a jamais appartenu qu'à la baguette de Moïse. A ce propos, il me revient une anecdote que vous goûterez peut-être et que je vous garantis vraie, sans pouvoir ni vouloir en nommer les héros. Un grand comédien français causait avec un grand comédien américain et lui disait qu'en scène il

demeurait complètement froid, indifférent aux sentiments des personnages qu'il incarnait et ne provoquait l'émotion qu'à force de talent et de procédés techniques; il ajoutait, pour confirmer cette déclaration :

« Dans l'*Aventurière*, quand je m'endors à table, il m'arrive souvent de dormir pour de bon, jusqu'à ce que Fabrice me tape sur l'épaule; cela me réveille, et je recommence à jouer.

— Oui, répondit froidement son interlocuteur, et alors c'est nous qui nous endormons. »

Je crois, je suis même sûr (et dernièrement encore, un homme qui s'y connaît, je pense, mon ami M. Henry Bernstein s'accordait pleinement avec moi), je suis sûr qu'il faut, pour produire de l'émotion, être dans un état mitigé, qui n'est ni un oubli complet et absolu, ni de la propre personnalité, ni une froide et savante maîtrise de soi ; il faut, tout en se dédoublant, savoir qu'on se dédouble.

C'est cette combinaison de deux états cérébraux qui fait précisément le talent du chanteur.

Mais ce talent-là encore, il y a plusieurs façons de l'avoir et de l'utiliser ; certains chanteurs, comme la Krauss, par exemple, ou la Malibran, en possession d'une technique très sûre et après avoir tout combiné d'avance, improvisent subitement, au moment de l'exécution, et par une inspiration géniale, des effets imprévus. Ces changements soudains, ces brusques revirements de leur volonté sont provoqués parfois par des circonstances tout à fait infimes.

D'autres chanteurs, au contraire, ceux dont l'esprit domine les nerfs (comme Faure, par exemple), après avoir préalablement prémédité

les combinaisons psychologiques qui leur permettront de provoquer l'émotion, réaliseront toujours leurs effets de la même façon, sans y rien changer.

Certains chanteurs économisent et distribuent leur émotion avec science et prudence ; à ceux-là il suffit parfois d'une légère altération de la voix, d'un petit surcroît d'intensité dans la diction pour produire une sensation profonde. M. Chaliapine est de ceux-là. D'après ce que j'ai recueilli de renseignements sur Mme Carvalho, elle devait, dans un tout autre genre et ne visant guère qu'à l'émotion délicate et discrète, faire partie de ces artistes privilégiés. Que ne donnerais-je pour avoir pu lui entendre dire, au premier acte de *Faust* : « Non, monsieur », etc. Il paraît qu'un frisson de plaisir courait dans la salle.

Mais il y a une troisième catégorie de chanteurs : ce sont ceux qui ont *du charme* et qui, même sans le vouloir, même sans y songer, et tout autant par la qualité de leur chant que par une sorte d'émanation qu'ils dégagent, confèrent à la musique, — même en prononçant des paroles indifférentes, — une émotion douce et chaude. Celui qui a personnifié ce genre particulier est M. Jean de Reszké ; même dans les moments héroïques où il provoquait une émotion virile et puissante, son chant conservait je ne sais quelle inflexion affectueuse, persuasive qui, sans l'affadir, le rendait plus séduisant encore, et je me rappelle que dans *Le Prophète*, quand il s'écriait : « Roi du ciel et des anges », il y avait dans sa voix non seulement l'exaltation du guerrier qui s'élance au combat, mais encore la tendre humilité du jeune saint Jean

blottissant sa faiblesse contre la poitrine du Sauveur.

Voyons, maintenant, quel fut, à certaines belles époques de la musique, le genre d'émotion qu'on recherchait. Cela nous fera faire un peu d'histoire et me consolera de vous avoir si peu parlé, en ces séances, de l'évolution de l'art vocal. Nous ne remonterons pas trop haut, à peine au commencement du XVIIe siècle, au moment où se produisit en Italie une réaction contre le chant polyphonique qui avait été en honneur jusque-là et qui, sous l'impulsion d'artistes de grand talent, tels que Peri, Caccini et Monteverde, donna naissance à l'opéra.

Je ne vous dirai pas comment l'opéra se forma peu à peu ; mais vous pourrez l'apprendre dans certains ouvrages remarquables, dans celui de M. Romain Rolland, par exemple.

Le chant, sous l'influence de ces maîtres que l'on peut appeler les maîtres primitifs de la musique dramatique, prit un caractère de sobriété expressive où la vocalisation (c'est-à-dire la légèreté, la souplesse), ne tenait qu'une place relativement insignifiante.

Ce genre, qui imposait un enseignement très spécial, régna assez longtemps, suscitant des luttes et des disputes de toutes sortes ; mais, au bout d'un certain nombre d'années, l'on assista à une renaissance graduelle de la virtuosité vocaliste. Impatiente de règner de nouveau, elle se superposa peu à peu à l'art simple et pur des grands maîtres italiens et adjoignit aux larges récits déclamés — par lesquels débutaient généralement les morceaux — des

airs de bravoure où la voix pouvait briller sous les formes les plus variées, exécutant des passages d'une difficulté extrême et particulièrement propices aux succès du chanteur.

La virtuosité, au moyen de ces airs chaque jour plus exclusivement destinés à la favoriser, prit de plus en plus de place dans la musique de théâtre et, dans la seconde partie du XVIIIe siècle, finit par l'envahir presque entièrement. La belle mélodie calme disparaît, la fioriture règne en maîtresse souveraine et c'est alors que les vieux chanteurs commencent à déplorer la disparition du *bel canto*.

Les maîtres du chant de cette époque nous apparaissent comme des bougons, grommelant contre le goût du jour, se lamentant sur la perte des belles traditions vocales qui formaient la base du chant expressif, à la fois mélodieux et déclamé, pratiqué pendant presque tout le XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe.

Bien des gens confondent aujourd'hui, à tort, le *bel canto* avec l'art romantique qui se développa plus tard, dans les cinquante premières années du XIXe siècle.

Tâchons de mettre un peu d'ordre dans cette confusion.

Je crois que le *bel canto* proprement dit ne se préoccupait pas, en premier lieu, de l'interprétation spirituelle des œuvres, mais de donner à la voix, au phrasé mélodique, à la légèreté, à l'agilité, une perfection absolue ; au son une variété infinie, à la prononciation une pureté irréprochable ; en un mot d'obtenir de

l'appareil vocal, indépendamment des autres facteurs d'émotion, tout ce qu'on en pouvait tirer au point de vue de la sonorité et de la réalisation purement matérielle. On estimait que le plaisir causé par une belle voix bien disciplinée suffisait, ou plutôt était la principale condition pour servir utilement de la musique et pour émouvoir.

Bien entendu, les chanteurs vraiment artistes et d'esprit cultivé, ne s'en tenaient pas à cette réalisation matérielle ; ils donnaient à leur performance une plus grande beauté en y apportant de l'intelligence, du goût et du sentiment. Mais, encore une fois, ce qu'ils recherchaient tout d'abord, c'était la perfection du beau chant, — *bel canto*.

Et dans ce *bel canto*, ne croyez pas qu'on appréciât surtout la virtuosité rapide, la perfection acrobatique, comme on le fit plus tard, — c'est là, justement, que réside la différence entre le *bel canto* et l'Ecole romantique dont nous voyons encore de temps à autre paraître un représentant isolé (comme nous avons entendu dernièrement, Mme Barrientos, dont le chant est certainement très brillant et charmant, mais à propos de qui l'on a prononcé de façon bien inconsidérée le mot *bel canto*).

Ce qu'on recherchait surtout, dans le *bel canto*, c'était la qualité, le lié, la souplesse qui faisaient que les sons avaient, selon la volonté du chanteur, non pas trois, quatre ou cinq sonorités, mais bien dix, vingt, trente ; il fallait pouvoir modeler la voix à l'infini, sans lui infliger de secousse, en la faisant passer par toutes les couleurs du prisme sonore. A cet effet, les professeurs employaient naturellement des

systèmes différents; chacun avait sa méthode, ses manies, et nous connaissons l'anecdote de Porpora et de son élève Caffarelli, qui devint, plus tard, le plus grand et le plus illustre chanteur de son temps. Intéressé, séduit par les dons vocaux du jeune Caffarelli, Porpora, qui était alors l'arbitre incontesté du chant en Italie, — peut-être, mesdemoiselles, le savez-vous, si vous avez lu *Consuelo* — qui fut le maître d'Haydn, était certainement, nous n'en pouvons douter, un très grand professeur. Porpora écrivit sur une page quelques exercices assez simples, en apparence très faciles et que les élèves du Conservatoire, aujourd'hui, dédaigneraient comme infiniment trop aisés pour eux; il fit travailler à Caffarelli cette page d'exercices très lentement, non pas durant des semaines, non pas durant un ou deux mois, mais *durant quatre ans*, sans jamais lui permettre de chanter autre chose, entrant en fureur et saisissant un bâton quand le jeune homme manifestait quelque impatience. Lorsqu'enfin la page d'exercices fut chantée lentement, parfaitement et de façon que Porpora ne trouvât plus rien à reprendre, c'est-à-dire quand le son et l'exécution furent arrivés à une impeccabilité absolue, Porpora dit à Caffarelli :

« Va, je ne peux plus rien t'apprendre ! Tu es le premier chanteur d'aujourd'hui. »

En disant cela, il ne voulait pas dire que Caffarelli eût atteint le degré supérieur que doit viser un grand artiste ; il ne voulait pas dire : « Tu peux, maintenant, te produire ; tu peux aborder le théâtre, tu peux avoir la prétention d'éclipser tous tes contemporains. » Ce qu'il voulait dire, c'était : « Tu es maintenant

en mesure d'aborder l'étude de toutes les autres branches de l'art du chant ; tu es doué désormais d'un fonds vocal incomparable, d'un ensemble de principes parfaits qui te permettra de tout chanter et d'atteindre, peu à peu, à la suprême perfection de l'art ! »

C'est ce que n'ont pas compris beaucoup de gens à qui l'on a raconté l'anecdote, et qui se sont imaginé que Porpora considérait comme suffisante pour former un artiste cette page d'exercices — que nous savons être très lents, très simples et qui n'étaient même pas, à vrai dire, des vocalises.

Il est bien certain que, lorsqu'il la faisait chanter d'innombrables fois chaque jour à son élève, très lentement, c'était pour épier les particularités de sa respiration, la façon dont le son naissait, se développait, s'épanouissait, pour lui donner une maîtrise complète dans le modelage de ce son, pour « briser » cette voix comme une paire de souliers neufs, pour l'adapter totalement à la volonté du chanteur, pour l'assouplir à ses caprices, estimant qu'après ce travail, la voix serait dans un état qui lui permettrait de s'attaquer à des difficultés de plus en plus grandes, et de servir ensuite à l'expression.

Mais le *bel canto* se préoccupait aussi du sentiment. Vous savez ce que c'est que de styliser. On prononce ce mot, depuis quelques années, avec une fréquence excessive, mais on l'emploie souvent fort mal. La stylisation est un procédé artistique qui consiste à faire subir, dans un but décoratif, des déformations aux choses

qu'on représente : par exemple, si l'on veut styliser une fleur, une plante, un insecte, un oiseau, tout en laissant au modèle ses particularités essentielles, on lui imprime des modifications afin de lui donner un équilibre et une harmonie qui le rendent propre à l'ornementation.

C'est un peu ainsi que procédait le *bel canto*. Je ne crois pas qu'il permît le réalisme dans l'expression chantée ; je crois qu'on s'inspirait de la parole, comprenez-moi bien, de l'extériorisation verbale, qu'on y prenait ce qu'elle avait d'essentiel et qu'on l'embellissait, qu'on l'ennoblissait en chantant. L'expression était évidemment juste et marquée, mais sans excès, sans relief excessif, sans cette vérité réaliste que Gluck exigeait plus tard de ses interprètes. L'accent était douloureux, — mais sobre ; il était joyeux — mais sobre. C'eût été offusquer la beauté du chant, la noblesse du rite vocal que d'y admettre un élément trop humain, trop matériellement humain. Alors, dans ces beaux chants, dans ces beaux sons, à travers cet artifice harmonieux et mélodieux transparaissaient les sentiments, tous les sentiments, toutes les pensées, mais, toujours, soumis à cette transformation, à cette stylisation vocale.

Voilà, mesdemoiselles, ce qu'était le *bel canto*.

Lulli, disciple des primitifs de l'opéra italien, acclimata en France leur style et leur déclamation, tout en les conformant à la régularité pompeuse qu'on aimait alors chez nous. Je vous ai parlé de lui la dernière fois et nous n'avons pas le temps de nous attarder.

Chez Rameau d'abord, puis chez Gluck, l'expression procède autrement. Dans les passages dramatiques de Rameau, et malgré la dignité qu'ils conservent, le chanteur peut se permettre plus de réalisme. Rameau est un homme de l'Encyclopédie; la nature humaine le préoccupe avec ses traits réels, ses oppositions de beauté et de laideur, ses violences et ses faiblesses. Il ne réussit pas toujours à la rendre vraiment vivante et vibrante ; il y a dans ses longs dialogues bien de la « stylisation » encore ; le poncif de la déclamation d'alors, juste, sobre et mesurée, y règne le plus souvent ; mais parfois, tout à coup, un souffle de vérité vient secouer les plis majestueux des oripeaux, disperser l'attirail théâtral, jeter bas les masques et les perruques ; c'est alors l'humanité palpitante qui apparaît, comme dans ce fragment de *Castor et Pollux*, où Pollux, dans un admirable mouvement, implore Jupiter de lui permettre de descendre aux Enfers pour en ramener son frère Castor, — et qu'il serait absurde de chanter avec les précautions du *bel canto*.

. . . . . .

Mais avec Gluck se présente, pour le chanteur, une difficulté nouvelle. Gluck, en même temps qu'il apporte à la musique un surcroît considérable de réalisme, mêle à ses effusions, à ses emportements, à sa frénésie, un lyrisme mélodieux, un mélisme, une continuité mélodique (vous voyez que j'insiste sur ce mot de « mélodie »), un élément chantant qu'il est malaisé, parfois, d'adapter à la vérité, à la

chaleur de l'accent. Les récits de Gluck, qui sont, le plus souvent, calqués sur la parole même, sont infiniment plus faciles à chanter que ses cantilènes. Je vous avouerai que ce sont surtout les cantilènes de Gluck qui me paraissent admirables. La ligne mélodique la plus noble et parfois la plus séduisante y rivalise, pour émouvoir, avec toutes les ressources expressives qu'offre le discours parlé ; mais il n'est pas facile de faire valoir leur beauté extérieure tout en y insérant une somme considérable d'émotion et de vérité. Si on les parle trop, on en détruit la plastique ; si on les chante trop, on en atténue l'expression. Quand je dis que ces airs sont difficiles, c'est que je suis tenté de le croire en les entendant si mal chanter ; mais, quand je dis que les récits de Gluck sont moins difficiles à interpréter, c'est que j'oublie la façon pitoyable dont on les interprète d'habitude...

Le souci de l'expression vraie, émouvante est rare chez les chanteurs d'à présent. Je vous ai cité Mme Lehmann, disant qu'elle ne pouvait chanter un air de Beethoven parce qu'elle ne le « tenait » pas encore bien, après dix-sept ans d'études. Eh bien ! cette mentalité-là ne se rencontre pas souvent aujourd'hui.

Si, parfois, dans mes articles sur le Conservatoire, je me laisse aller à ce qu'on appelle, bien à tort, de la « rosserie », c'est que je sais combien la plupart des élèves — dont quelques-uns possèdent de beaux dons et pourraient devenir des artistes intéressants — sont vaniteux et surtout indifférents envers l'art auquel ils devraient être si heureux d'appartenir.

Telle « artiste », admirée parce qu'elle est jolie et qu'elle a une voix éclatante, vient aux répétitions comme par condescendance, arrive en retard, ne sait pas son rôle, accueille deux ou trois observations timides du chef de chant avec insouciance, répète négligemment et s'en va dans un frou-frou de soie et des cliquetis de sautoirs, car elle doit aller, avant de dîner, à deux essayages et à plusieurs rendez-vous.

Le soir où elle chante, elle n'est préoccupée que de son costume. Son chant, le personnage qu'elle interprète, les effets artistiques qu'elle devra rechercher, l'émotion qu'elle pourra éveiller, tout cela n'existe pas pour elle ; elle est sûre d'avoir, le lendemain, des entrefilets élogieux dans les journaux, et, une fois la représentation finie, elle ne pense plus à son rôle, ne songe plus à son chant jusqu'à la représentation suivante. D'ailleurs, n'a-t-elle pas raison, puisque le public le supporte et puisque, au bout de deux ou trois ans de cette vie brillante et stérile, elle nous est enlevée par l'Amérique, malgré les lamentations des ignorants qui l'admirent.

Eh bien ! croyez moi, on ne peut pas acquérir de talent ainsi. On ne l'acquiert qu'en pensant de façon continue à son *métier*, à son art. Quand on aime vraiment le chant, tout ce qu'on voit, tout ce qu'on entend vous sert. On adapte à sa chère préoccupation toutes les observations qu'on fait au cours de la vie et des jours. On y songe sans cesse. On se chante à soi-même, sans trêve, telle phrase dont on cherche à tirer tout

l'effet sonore et poétique possible ; on se la redit mille fois ; on change l'ouverture d'une voyelle, l'intensité d'une consonne ; on recommence sans cesse, on s'applique à donner de plus en plus de vérité à l'accent : « Non ! ce n'est pas cela ! — C'est mieux ! — C'est affecté. — C'est trop sec. — Je pourrais peut-être le dire ainsi. Mais est-ce *humain*, est-ce vrai ? » Et alors on réfléchit, on s'identifie avec le personnage que l'on doit représenter ; on vit ardemment les sentiments que l'on prétend exprimer, on les retourne en tous sens, on scrute son âme propre, on la compare à celle des autres ; on voudrait pénétrer jusqu'au plus profond secret du cœur pour y trouver l'accent juste... En même temps que cet accent, on cherche le son qui équivaille à la pensée, qui ne la desserve pas, qui, au contraire, l'aide à se manifester et la rende plus claire et plus belle. En un mot, *on pense au chant*. On y pense sans cesse et l'on vit, jour et nuit, avec ce compagnon toujours désireux de vous échapper, mais auquel on se cramponne avec toute la force du désespoir et toute la persistance du désir.

L'expression, chez Gluck, est toujours mise au service de sujets grandioses, épiques ou fabuleux ; ses personnages sont Orphée, Iphigénie, Agamemnon, Renaud, Clytemnestre, Alceste ; ce sont des figures importantes qui excluent toute idée de familiarité ; leurs sentiments, leurs gestes (et vous savez que Gluck, dans sa musique, se sert beaucoup du geste pour exprimer les sentiments, qu'il a recours perpé-

tuellement aux manifestations extérieures, que c'est un véritable metteur en scène), eh bien ! les sentiments et, par conséquent, les gestes de ses personnages ont donc une force, une grandeur, un relief qui dépassent de beaucoup ceux de l'humanité moyenne. Il n'en est pas de même chez Mozart. Non seulement Mozart était un de ces artistes comme il s'en trouve deux ou trois par siècle, qui recèlent en eux un sens divin de la mesure, qui répugnent instinctivement à tout ce qui est excessif et possèdent à un degré égal et dans des proportions infailliblement équilibrées les qualités les plus contraires, dont l'assemblage et le mélange forment un ensemble absolument harmonieux ; mais, en outre, les sujets qu'il a traités, les personnages qu'il a fait parler, lui imposaient de ne point excéder les limites d'une humanité normale, même dans les moments d'exubérance lyrique. Aussi faut-il, quand on interprète Mozart, s'appliquer à demeurer vrai dans le sens strict du mot, non pas vrai selon une vérité agrandie, *magnifiée*, comme disent les Anglais, mise à l'échelle de la fable ou de l'épopée, mais selon une vérité familière et accessible à tous. On le peut, sans craindre d'être terne ou ordinaire; la musique même de Mozart se charge, croyez-le, d'embellir autant qu'il le faut, juste autant et pas davantage, ces sentiments normaux et l'accent qui les traduit. Mais, pour émouvoir en chantant du Mozart, il faut, surtout, laisser à la phrase musicale et au rythme leur valeur exacte et entière, ne pas entraver leur liberté d'action.

. . . . . .

VI

Certaines causes de la décadence du chant

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

L'empressement qu'on veut bien apporter à venir de nouveau (1) m'entendre traiter, ici, du chant, me prouve une sympathie dont je suis très fier et profondément touché.

Nous allons reprendre ce que j'appellerai, en me servant d'un calembour de Berlioz, notre promenade « à travers chant », parcourant, au hasard de la rêverie et du caprice, ce vaste et riche domaine du chant que nous avons exploré il y a quelques mois et dont nous avons déterminé la topographie générale. Nous nous arrêterons aux sites les plus engageants pour en goûter l'attrait et parfois aussi ferons une station dans certaines régions arides afin d'en examiner et d'en définir le terrain, le sol, les particularités multiples. Vous retrouverez, au cours de ces pérégrinations, bien des choses que je vous ai déjà décrites ou indiquées ; mais, n'ayant plus besoin d'en expliquer la nature, nous aurons tout loisir pour les regarder en

(1) Cette conférence était la première d'une seconde série.

détail et pour en faire le tour. Ce système de causerie à bâtons rompus, s'il a le désavantage de nuire à l'ordre, a, du moins, le mérite d'amener de la variété et j'espère, mesdemoiselles, que vous ne refuserez pas de me suivre sous prétexte que je ne marche point d'un pas compassé.

Je vais, aujourd'hui, rechercher avec vous les causes principales de cette fameuse décadence du chant, que tout le monde s'accorde à déplorer.

Chacun se demande à quoi elle tient. On donne de la pénurie des chanteurs, de leur médiocrité, mille explications différentes qui ne sont pas toutes justes, mais qui ont, presque toutes, quelque vraisemblance. Les uns s'en prennent à l'enseignement, — et ils n'ont peut-être pas tout à fait tort ; — d'autres au répertoire moderne, — et il est certain que de même que la fonction crée l'organe, si la musique d'aujourd'hui exigeait une véritable science vocale, la science renaîtrait et serait bientôt en pleine floraison comme jadis, — alors que la musique « moderne » d'alors ne pouvait se passer de véritables *chanteurs*. Mais il y a encore des gens qui accusent l'école wagnérienne d'avoir été funeste au chant, et ceux-là ont tort. Puisque nous effleurons cette question du danger que fait courir à la voix la musique moderne, qu'il me soit permis d'appeler votre attention sur ce fait que les bons, les vrais, les grands chanteurs wagnériens ont conservé leur voix, leur talent, leur activité artistique jusqu'à un âge relativement très avancé. J'ai entendu

Vogl chanter, à près de soixante ans, le rôle de Tristan, à Bayreuth, avec une voix certes irrégulière (car elle l'avait toujours été), mais avec une fougue et un charme irrésistibles. J'ai entendu la Materna chanter Brunehilde et Yseult, les rôles les plus terribles du répertoire wagnérien, quand elle n'était plus du tout jeune. Mme Lilli Lehmann, dont les artistes ont fêté joyeusement, il y a quelques années, le soixantième anniversaire, a chanté Wagner toute sa vie et le chante encore d'une façon incomparable, comme elle chante tout !

C'est que, quand eut lieu la grande révolution lyrique, les chanteurs qui la servirent étaient des chanteurs éprouvés, formés à l'Ecole des Italiens ; ils n'avaient pas attendu pour chanter que Wagner existât, composât : ils chantaient Hændel, Bach, Mozart, Cimarosa, Gluck, Beethoven, les romantiques italiens : Bellini, Rossini et leur école. Leur santé vocale, leur dextérité, leur technique, leur permettaient d'interpréter la musique dite « de l'avenir » sans se gâter la voix ; que dis-je ! grâce à l'école du *legato*, — du chant lié, — qu'ils avaient pratiqué depuis l'enfance, ils donnaient à cette musique toute sa valeur mélodique et lyrique, qui est immense.

Ce qui a fait croire, jadis, que la mélodie en était absente, c'est qu'elle y était présentée et employée d'une manière jusqu'alors inconnue. Dans l'ancienne formule des opéras dits mélodiques, l'accompagnement — pour employer un terme facilement compréhensible — était neutre, nul ; il n'était mis là que pour soutenir, coûte que coûte, le chant, pour le garder dans le ton et dans le rythme ; il

n'avait ni signification, ni, pourrais-je dire, de physionomie, de plastique ; il ne participait pas à l'expression. Il faut remonter jusqu'à Mozart — car dans Mozart, il y a tout et l'on doit toujours revenir à lui, — pour trouver je ne dirai pas l'équivalent mais le présage, le germe de la polyphonie à laquelle nous sommes maintenant accoutumés.

En effet, chez Beethoven même, symphoniste génial et qui savait faire parler les instruments comme on tire des larmes d'un cœur, chez Beethoven, si préoccupé, pourtant, d'ajouter par tous les moyens à l'expression des paroles, l'accompagnement, s'il souligne souvent le chant, n'est que rarement expressif par soi-même et pour son propre compte.

Chez Mozart, l'accompagnement est rarement indifférent; c'est par exception seulement qu'il demeure étranger au sentiment exprimé par la voix et par la parole.

Rappelez-vous l'entrée d'Elvire, au premier acte de *Don Juan*, et, ici, permettez-moi de m'attarder un instant.

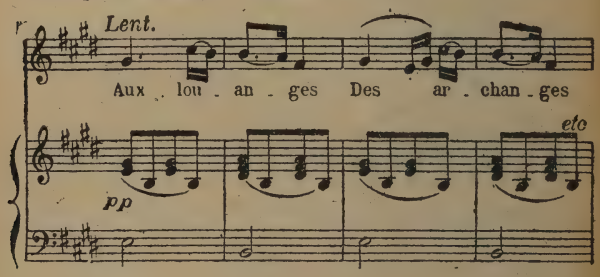
Le rôle d'Elvire a la réputation d'être un mauvais rôle, un rôle sacrifié. Or, c'est un rôle admirable. Un jour que Gustave Moreau me faisait l'honneur de me recevoir, il me parla longuement de *Don Juan ;* il trouvait que les deux personnages de ce drame que Mozart avait le mieux dépeints étaient Don Ottavio et Elvire ; il pensait qu'il était plus facile de traduire musicalement des sentiments qui dépassent le niveau normal des sentiments humains que des émotions moyennes, communes à toutes les âmes, ne participant d'aucun

excès, et, tout en respectant l'accent juste, de leur conférer, par la musique, de la noblesse et de la beauté. C'est ce que Mozart a fait pour le rôle d'Elvire. Dès l'entrée de cette femme aimante et jalouse, la ritournelle orchestrale trace d'elle un portrait exact ; la voix, certes, y ajoute, dès qu'elle intervient, quelque chose de touchant et de tendre ; mais l'accompagnement, ou ce que nous appelons ainsi, suffirait déjà par lui-même à nous donner une idée d'Elvire. On la sent belle et douce, placide, essentiellement normale, mais bouleversée par l'amour. Les violons et les altos semblent figurer je ne sais quels coups de griffe de la jalousie, qui pourraient bien être aussi les coups de griffe palpables que la jalouse infligerait à Don Juan si elle l'avait devant elle. On sent qu'Elvire ne se bornerait pas à des reproches dignes et émus, qu'elle irait jusqu'à la véritable scène de ménage ; elle parle de « percer le cœur à l'impie », de « faire un exemple effroyable » ; elle le dit avec des cris de rage et de brusques arrêts de la parole, pendant lesquels elle se repaît de son idée de vengeance ; mais le langage musical ne perd pas un instant, malgré toute cette véhémence bourgeoise, son caractère d'idéale pureté.

Pendant ce temps, Don Juan, qui n'a pas reconnu sous la mantille sa propre femme, brûle déjà pour cette inconnue à la gracieuse tournure. « C'est quelque belle, abandonnée de son galant ! », murmure-t-il à l'oreille de Leporello, tandis que l'orchestre devient caressant, insinuant, imite je ne sais quels regards, quels gestes onduleux d'artiste et de connaisseur. Don Juan décide, immédiatement, d'aller

consoler cette inconnue ; le petit motif qui accompagne ces mots : « Allons calmer ses tourments », est d'un charme ravissant, d'un contour et d'une expression tout à fait modernes ; j'y vois de ces brusques éclairs prophétiques qui surgissent de l'art du XVIIIe siècle, une de ces secondes mémorables où quelque chose s'évade de l'exquise tradition rationnelle et crée un germe de poésie pour l'avenir....

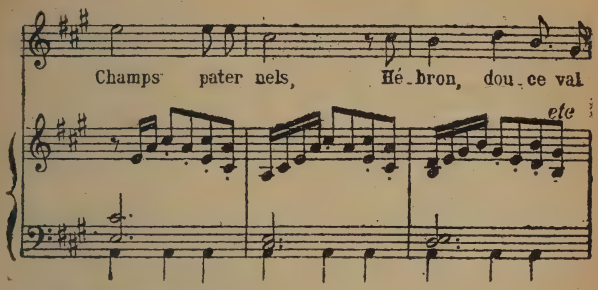
A mesure que la voix, que le chant prend plus d'importance dans la musique de théâtre, les accompagnements perdent de la leur, se réduisent, chez les mauvais compositeurs, à des battements symétriques, à des formules inertes, sans action et sans caractère. Chez les maîtres mêmes, l'expression, l'action musicale, se concentrent dans la ligne vocale ; dans Weber, par exemple, qui, pourtant, a donné à l'orchestre et à son rôle une importance et une force extraordinaires, on trouve fréquemment, dans les moments où la voix parle et chante, des accompagnements comme celui-ci :



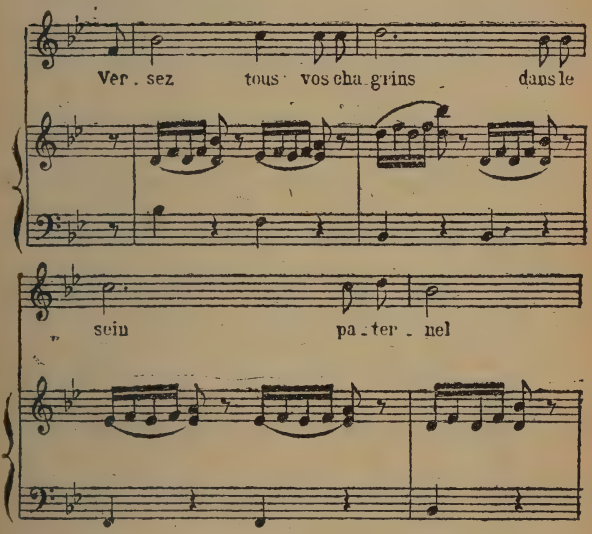
Mehul, si touchant, si humain, est, dans l'accompagnement de ses cantilènes les plus expres-

sives, d'une indolence et d'une neutralité incroyables !

Dans celui-ci, par exemple :



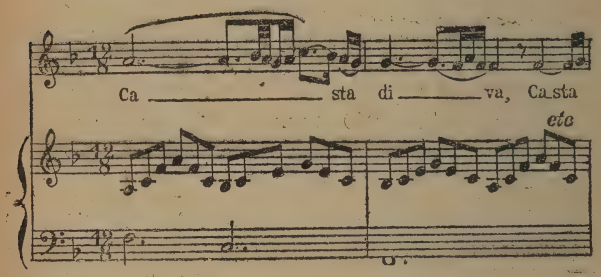
Ou dans celui-ci :



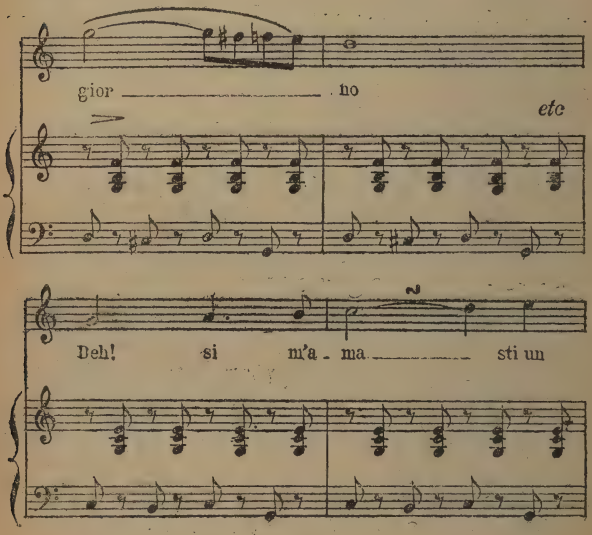
Je ne parle pas des Italiens, dont l'inspiration était purement vocale et mélodique. Chez

ceux-là, l'accompagnement ne tenait aucune place ; on eût pu, je ne dis pas le supprimer, mais le modifier et lui faire prendre les aspects les plus contradictoires, sans que la musique en souffrît.

Exemple :



ou bien :



Le public était donc habitué à ces formules passives d'accompagnement ; il savait que la mélodie était au chant ; c'est là qu'il la cherchait, qu'il la trouvait. Aussi, fut-il décontenancé quand, un jour, elle sortit de partout à la fois, fusant, jaillissant, se répandant, de mille façons diverses en d'innombrables courants contraires et harmonieux, se complétant, se combattant, formant un tout indivisible. L'oreille des auditeurs, sollicitée de toutes parts, fut, d'abord, déconcertée, affolée par ce flot sphérique de mélodie; elle ne savait plus de quel côté se tourner pour en recueillir. Aussi, le public crut-il, durant des années, que la mélodie était absente de cette musique, alors qu'elle y abondait, intarissable.

Encore une fois, mesdemoiselles, je crois que l'Ecole wagnérienne n'est pour rien dans la décadence du chant.

Cherchons ailleurs. D'abord, si l'on veut s'en tenir aux causes purement artistiques, comment n'en pas voir une, et très importante (ceci, je ne suis pas le premier à le dire), dans la suppression des maîtrises ? Il y a déjà longtemps qu'on en a signalé tous les inconvénients.

Vous n'ignorez pas que, dans les siècles passés, les maîtrises des paroisses étaient de véritables pépinières de chanteurs. Les jeunes garçons ayant de jolies voix y trouvaient non seulement des principes de solfège et de musique, mais encore une réelle instruction vocale ; on leur y formait la voix en même temps que

le goût ; et, quand arrivait pour eux le moment pénible de la mue, ils étaient déjà en possession d'un certain acquis. Une fois la mue passée, ceux qui avaient conservé leur voix étaient impatients de reprendre leurs études. Déjà munis d'une technique appréciable, formés au goût vocal, ils travaillaient alors avec profit ; la musique, le chant, n'étaient plus pour eux un monde inconnu, plein d'embûches : ils avaient été bercés par la musique, nourris dans le culte et l'amour du chant ; et rien ne vaut ces éducations premières, primaires, de l'enfance !

Je n'ai pas, hélas, connu les maîtrises ; mais il m'a suffi d'éprouver sommairement ce que pouvait être l'apprentissage du chant religieux, pour en apprécier toute la valeur éducatrice. Etant enfant, j'avais une voix de soprano assez étendue, puisque je montais assez facilement jusqu'au *contre-ré*. Mon maître et très cher ami Lucien Grandjany, jeune homme doué d'une véritable génie didactique et mort à vingt-neuf ans, étant organiste à Saint-Vincent-de-Paul, me permettait, parfois, d'aller chanter à l'église. Le désir de faire valoir ma voix, la satisfaction de vanité enfantine que j'éprouvais à recevoir des compliments, m'encourageaient à soigner ma performance, à chercher obscurément, à l'aventure, des effets de sonorité ou d'expression. Je me suis certainement familiarisé avec le chant, sans m'en douter, en chantant ainsi, accompagné par la voix calme et sincère de l'orgue (car, à l'orgue, on ne peut tricher, on ne peut dissimuler dans des remous de pédales les faiblesses du chanteur), de beaux morceaux d'église.

Le chant d'église est un merveilleux exercice. Il faut, à l'église, chanter de façon soutenue, éviter toute brusquerie, toute irrégularité. Le chant religieux doit se conformer au milieu solennel où il s'effectue, soit qu'il implore humblement la miséricorde divine, soit qu'il verse dans les âmes la consolation et l'espoir, soit qu'enfin il glorifie, clair et pur, la majesté de Dieu. Le plus souvent, il doit être d'une sérénité parfaite, même dans l'éclat. Aussi, quand on y a fait son apprentissage, il est rare qu'on n'ait pas acquis l'instinct du chant soutenu et lié, c'est-à-dire du *chant* proprement dit. Quand on sait le pratiquer, quand on s'en est rendu maître, on est capable, techniquement parlant, de presque tout chanter. C'est un fonds, une base que rien ne remplace. En outre, à l'église, on prend l'habitude de ce que j'appellerai l'abnégation vocale ou, si vous préférez, l'humilité devant la musique : on s'y exerce à s'effacer, quand il le faut, devant une autre voix qui doit primer la vôtre, à n'être qu'une parcelle anonyme de l'édifice choral, à servir modestement, mais avec exactitude et ferveur, l'ensemble sonore, à observer les nuances et les proportions, ce qui, plus tard, facilite énormément le modelage vocal.

Or, les chanteurs d'aujourd'hui n'ont pas connu ces épreuves difficiles ; leur seul but est le théâtre ; ils commencent, pour la plupart, leurs études à un âge où, déjà, les préoccupations de la vie tiennent une grande place, où l'ambition les harcèle. Gagnés par la hâte qui régit actuellement toute chose, ces jeunes gens, souvent très doués, travaillent vite, distraitement, soutenus seulement par une ému-

lation factice. Il leur manque cette initiation de l'enfance, cette foi naïve dans l'art qu'ils doivent pratiquer. Pourvu qu'on parle d'eux, qu'ils arrivent les premiers à forcer le succès, ils n'en demandent pas davantage. Au Conservatoire, ils ne songent qu'à briller, le jour du concours de fin d'année, dans un morceau ou une scène. Ils ne cherchent d'ailleurs pas à en pénétrer le sens musical, le sentiment ou la signification (1) ; il ne s'agit pour eux que de l'interpréter de la façon qui a valu à tel ou tel autre concurrent un succès l'année précédente.

Donc, nos jeunes audacieux débutent. Et ici intervient une autre cause, très grave, la plus grave peut-être, de la décadence du chant. Cette cause, je le dis sans acrimonie, croyez-le, sans la moindre intention désobligeante, simplement avec une grande mélancolie, cette cause, c'est l'incompétence du public.

Jadis, les personnes qui remplissaient les salles de théâtres savaient, en entendant un chanteur, à quoi s'en tenir sur son mérite véritable. Pourquoi ? Parce que, d'une manière générale, on aimait le chant, on s'en préoccupait ; on s'habituait, dès l'adolescence, à écouter des chanteurs. Le théâtre musical était alors une récréation favorite. C'est là qu'on allait chercher une diversion au travail, qu'on passait la soirée dès qu'on en avait le temps

(1) Aux derniers concours, on a constaté, surtout chez les élèves hommes, un progrès très sensible à ce point de vue. Il semble qu'ils se soient enfin persuadés que la voix n'est pas tout. (Août 1920.)

ou les moyens. Les chanteurs qui se savaient écoutés, observés et jugés avec compétence se surveillaient dès leur début, rivalisaient d'efforts pour obtenir les suffrages du public, et surtout, j'insiste sur ce point, l'approbation de la jeunesse. Ils se préparaient ainsi des carrières glorieuses et fructueuses. Que de fois, n'ai-je pas entendu des gens, aujourd'hui âgés, me dire : « Dès que j'avais cent sous en poche, j'allais prendre une place à l'Opéra, aux Italiens ou au Théâtre Lyrique, pour entendre Mario, la Frezzolini, Faure ou Mme Carvalho ! »

En sortant de ces représentations, où tant de chanteurs excellents étaient assemblés, toute cette jeunesse s'épanchait, discutait, disputait sur les mérites ou les défauts de tel ou tel artiste. Il résultait de cette effervescence une atmosphère exaltante, échauffante, au milieu de laquelle le chant prospérait.

Permettez-moi de vous dire une histoire.

Dans un grand restaurant dont le propriétaire est un gourmet célèbre, des messieurs pressés et riches avaient commandé une certaine fine-champagne de marque et fort ancienne. Ils se mettaient à la boire hâtivement, tout en causant de leurs affaires, quand le patron s'approcha d'eux et leur dit : « Messieurs, que faites-vous ? Ce n'est pas ainsi qu'on boit cette fine-champagne.

— Et comment donc la boit-on ? demandèrent les consommateurs.

— D'abord, répondit-il, on chauffe le verre dans sa main, on fait tourner la liqueur, puis on la hume, ensuite on la goûte. Et, ensuite...

— Ensuite ?

— Ensuite, messieurs..., *on en parle.* »

Il en va de même de la musique et du chant. Si la peinture a besoin de lumière pour être appréciée, la musique a besoin de silence et de loisir. Il faut, tout d'abord, l'écouter. Le chant est un mystère qui s'évanouit dès qu'il se manifeste. Si l'on ne prête pas à son enchantement une attention scrupuleuse et passionnée, les plus grandes beautés en échappent.

Après avoir écouté, après avoir recueilli la beauté du chant, il faut encore se la remémorer, tâcher de ressusciter par le souvenir ce qui est évaporé dans l'éther, de revivre les impressions éveillées par le chant. Il faut, en un mot, *y songer*. C'est de ce recueillement intime, de cette attention, que naît, dans une salle de spectacle, le fluide qui entretient et stimule le talent du chanteur.

Or, ce fluide, et l'ambiance qu'il crée, sont absents des théâtres d'aujourd'hui. Pourquoi ?

Parce que la jeunesse d'à présent, si intelligente, si vaillante, si riche d'espoirs et si capable de magnifiques élans, est attentive à des choses fort étrangères à la musique et surtout au chant. Elle ne l'aime plus, elle ne l'observe pas ; comme elle ne l'observe pas, elle ne s'y connaît point, et, comme elle ne s'y connaît point, elle lui prête une oreille indifférente qui se laisse aisément contenter ou rebuter. Le chant, alors, s'étiole et, peu à peu, se meurt. Mais pourquoi la jeunesse d'aujourd'hui n'aime-t-elle pas le chant ? Parce qu'elle aime beaucoup d'autres choses ; parce que notre époque est celle de la mécanique et des sports. Est-ce un mal ? Non, certainement, puisque beaucoup de

grands esprits se réjouissent de voir cette religion du muscle professée avec tant d'ardeur par la génération actuelle et puisque l'industrie est une source de prospérité nationale. Mais il est rare que ce qui fait la richesse et la force d'une nation soit en même temps favorable à sa grandeur artistique et ceux qui chérissent le chant ne peuvent s'empêcher de déplorer que les préoccupations et l'activité de la jeunesse soient orientées présentement d'une manière si contraire aux intérêts de cet art délicieux.

Donc, le jeune chanteur ou la jeune chanteuse débute. Souvent, ses qualités, encore indécises et accompagnées naturellement de beaucoup de défauts, mais qu'un public connaisseur distinguerait et encouragerait, passent inaperçues ; l'accueil est froid, hostile ; le débutant, déçu et négligé, n'a ni le désir ni l'occasion de se perfectionner, il reste chanteur médiocre faute d'avoir été soutenu et éclairé. Mais, ce qui arrive plus souvent encore, c'est que, grâce à quelques dons agréables, brillants, un chanteur ou une chanteuse de la plus parfaite ignorance s'impose du premier jour à ce public ignorant. Un bon physique, quelques notes éclatantes, et une vingtaine d'amis, cela suffit, dans bien des cas — (cela n'eût pas suffi, autrefois). Bientôt, dans les Courriers des Théâtres, le nom du débutant apparaît, suivi de mentions telles que l' « admirable Carmen », la « merveilleuse Manon », le « délicieux Roméo ». Que de fois, naïvement,

je me suis laissé tenter ainsi par ces épithètes auxquelles j'aurais voulu croire. Hélas ! en général, Carmen ou Roméo, pas une fois, au cours de la soirée, ne plaçaient une note et ne disaient un mot de la façon qu'il eût fallu. Parfois, l'effet est heureux, l'impression agréable, toutes les apparences du chant y sont, mais un connaisseur ne s'y laisse pas prendre, et, jadis, les deux tiers de la salle étaient composés de connaisseurs, qui savaient, dès les premières notes, à quoi s'en tenir sur la valeur d'une éducation vocale.

Nous n'avons parlé que de la voix et de la technique ; — il nous reste à examiner tout ce qui concerne le style, la diction, le sentiment : cela fera l'objet de nos prochaines séances. Mais, si vous le voulez bien, nous ne parlerons plus de la décadence du chant ; tâchons de l'oublier, et il sera temps, quand nous aurons traité des différentes questions qui nous restent à examiner, de nous demander en secret si l'esthétique actuelle des chanteurs est conforme à celle que nous aimons.

Aujourd'hui, je vous le répète, la compétence du public en général, et — j'insiste là-dessus, — de la jeunesse en particulier, s'exerce sur de tout autres questions.

Vous trouverez bien peu d'adolescents qui ne soient capables de se prononcer en connaissance de cause sur l'origine, la date de fabrication et les mérites d'une voiture automobile, de discourir avec éloquence sur un moteur d'aéroplane ou sur un match de boxe : là-dessus on ne peut pas les « coller », pas de supercherie possible en ces matières. Mais conduisez-les à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique : vous les verrez accepter

avec candeur la marchandise vocale qui s'y débite couramment et que les adolescents autrefois auraient repoussée avec dédain. Aussi, pourquoi se gênerait-on pour la leur offrir ?

Croyez-moi, le mal, en grande partie, vient de là.

VII

Le chant expressif dans la musique ancienne

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Nous allons continuer d'examiner successivement différents points sur lesquels on peut trouver certaines choses à dire ; c'est ainsi que nous procéderons désormais. Nous avons établi succinctement les grandes règles du chant ; il s'agit, maintenant, de nous attarder à telle ou telle question et de revoir en détail ce que nous avons déjà considéré dans son ensemble. Mais permettez-moi de vous rappeler un principe que j'ai tenu à établir dès notre première séance, et qui se résume en ceci : l'expression est inséparable du mécanisme, la diction et le chant sont indissolublement unis, l'accent et la sonorité dépendent l'un de l'autre ; on ne peut, à la fois, bien dire et mal chanter. Le son emprunte son caractère ou sa beauté aux mots par lesquels il est engendré ; les plus infimes variantes de l'accent expressif ou significatif modifient le son ; et, de même, le son, par sa qualité ou son volume, altère la signification ou l'expression du mot. J'ai eu, dernièrement, l'occasion de le constater et de le vérifier par deux fois dans la même journée.

Le matin, j'étais chez le docteur Wicart, qui, vous le savez, connaît le larynx comme s'il en était l'inventeur. Nous parlions physiologie, mécanisme vocal et il me décrivait la façon dont se comportent les cordes vocales dans un certain cas particulier. Je répondis. Il répondit à ma réponse et nous fûmes rapidement amenés à traiter et à approfondir des questions compliquées de psychologie et d'expression. En effet, il nous fut impossible de spécifier tel procédé mécanique amenant telle sonorité sans remarquer que, dans un certain mouvement expressif, cette sonorité serait inopportune ; et il nous apparut clairement que, si on voulait conserver la position vocale que nous discutions, il faudrait adopter un compromis entre un son et un mot opposés l'un à l'autre. Or, pour justifier cette opposition du son et du mot qu'il devait traduire, il était nécessaire de modifier le sentiment qui inspirait l'expression. Pous excuser cette altération du sentiment, il était nécessaire de monter plus haut encore et de travestir, en quelque sorte, la signification primitive des mots dans lesquels résidait le principe psychologique de tout le passage. Pour pouvoir se permettre ce travestissement, il fallait modifier la conception première du personnage et jusqu'à sa vision plastique : partis d'un phénomène vibratoire, d'une particularité purement matérielle, nous étions parvenus insensiblement aux régions abstraites de la psychologie et presque de la métaphysique !

Le soir même, je dînai avec mon illustre ami M. Jean de Reszké. Nous étions seuls et en vînmes tout naturellement à parler de théâtre.

Et ce fut, pour ainsi dire, une vérification par le contraire. Il s'agissait des façons différentes dont on pouvait comprendre psychologiquement et interprêter certains passages d'un rôle, de l'attitude, du ton, de la diction, du son qui convenaient et la conversation, peu à peu et par une évolution contraire à celle que je vous indiquais tout à l'heure, devint entièrement technique. Nous avions commencé par analyser des sentiments et nous finissions par décrire des coups de glotte.

Il est donc entendu que, chaque fois que nous parlons ici d'interprétation, de diction, que nous désignons une inflexion, une intonation sentimentale, nous sous-entendons un travail mécanique ; je rappelle cela pour éviter qu'on s'imagine qu'il aura suffi de « dire » avec justesse, pour avoir bien chanté ; il faut qu'on ait présent à la mémoire que le moindre détail expressif vraiment bien exécuté est un petit tour de force physiologique.

Le sentiment et l'intelligence sont toujours, dans une proportion quelconque, à la base de tout travail d'art. La première condition du chant est qu'il soit régi par un sentiment, par une vision justes. Si nous voulons communiquer une émotion, il faut, d'abord, que nous la ressentions ou que nous nous imaginions la ressentir *avec justesse*. Si nous prétendons suggérer une image, il faut que, d'abord, nous l'ayons dans l'esprit et qu'elle soit fidèlement imitée de celle que l'auteur a eue devant les yeux en créant ce que nous voulons traduire.

Parlons, aujourd'hui, de sentiment.

Je suis souvent frappé par le contraste que je remarque entre les paroles que prononce un chanteur et l'expression qu'il leur donne. Ce contraste n'est pas toujours le fait de l'incompréhension. Tous les chanteurs, heureusement, ne sont pas semblables à celui qui fit une réponse demeurée célèbre à propos de l'air d'Escamillo. Un jour qu'il répétait le rôle d'Escamillo dans *Carmen*, M. Carvalho fut frappé de l'air féroce qu'il prenait pour dire :

Et songe, en combattant, qu'un œil noir te regarde.

« Mais, lui dit-on, pourquoi prenez-vous un air si méchant pour dire *qu'un œil noir te regarde ?*

— C'est, répondit-il, pour imiter le regard du taureau. »

Ce qu'il y a de plus remarquable dans la naïveté de cette réponse, ce n'est pas ce qu'on croit. Certes, confondre l'œil noir d'une jolie femme avec celui d'un taureau, cela implique une distraction excessive ; mais, ce qui est peut-être plus surprenant encore, c'est que, pour indiquer l'œil d'un animal furieux, ce chanteur *prenait un air méchant*. En effet, il ne pouvait espérer, dans un cas comme celui-là, éveiller l'idée d'un œil farouche que par une expression mêlée de prudence et d'effroi, car faire allusion à un taureau, ce n'est pas contrefaire un taureau, et ce n'est pas l'habitude, si l'on met quelqu'un en garde contre un danger, *d'imiter le danger ;* si l'on dit à quelqu'un qui descend un escalier : « Attention, vous allez tomber », on ne se croit pas obligé pour cela de dégrin-

goler soi-même afin de montrer tout ce que cet accident a de désagréable. D'ailleurs, disons-le en passant, évitons, en général, l'excès de nuances, d'expression, de mimique et de diction ; rappelons-nous la façon dont M. Galipaux imitait un acteur trop zélé récitant *Après la Bataille*...

Il arrive, fréquemment que dans une scène ou dans un morceau celui qui parle traduit les sentiments ou répète les paroles d'un autre personnage ; il faut, alors, faire attention. Quand, par exemple, on cite des mots qui vous ont été dits, il n'est pas toujours nécessaire de changer de voix et d'imiter la voix de l'interlocuteur ; il est bien certain que, dans le songe d'Athalie, il serait ridicule d'imiter la voix de Jézabel. On doit, par une petite altération du timbre, donner à entendre que c'est Jézabel qui parle ; mais Athalie, encore toute frémissante du songe effroyable qui l'a terrorisée, ne peut songer à faire des imitations, et, en supposant que Jézabel n'ait pas pu réparer l'outrage que les ans avaient fait subir à son larynx, Athalie n'irait pas s'aviser de l'indiquer en prenant une voix vieille et tremblotante pour dire :

Le cruel dieu des juifs l'emporte aussi sur toi !

Il serait ridicule, de même, dans *Le Cid* de Massenet, que Chimène émue par le souvenir de Rodrigue, songeât à imiter la voix de ce dernier quand elle dit :

Il me disait, avec son doux sourire :
« *Tu ne saurais jamais conduire*
Qu'aux chemins glorieux et qu'aux sentiers bénis »,

et, Massenet le savait bien, et vous vous rappelez combien la phrase de Chimène est, au

contraire, coulante et d'une seule venue ; d'ailleurs, je voudrais que Chimène, au moment où elle cite ces mots si chers dont elle se souvient, eût une recrudescence d'émotion et qu'elle les achevât presque dans un sanglot. A ce moment-là, c'est elle qui est au premier plan, c'est elle qui tient la scène, et les paroles de son père ne nous intéressent qu'à cause de la douleur qu'elles accroissent dans le cœur de Chimène.

Bien souvent, les paroles d'un ou de plusieurs personnages peuvent se contredire sans que, pour cela, le sentiment change ; il est bien certain que Gounod l'a compris dans le petit dialogue du duo de *Roméo*. Roméo dit :

Ah ! ne fuis pas encore ;
Laisse ma main s'oublier dans ta main.

et Juliette, effrayée en voyant les lueurs de l'aube, répond :

Ah ! l'on peut nous surprendre.
Laisse ma main s'échapper de ta main.

Il ne se peut rien de plus différent que ces deux répliques ; pourtant, la musique est la même pour les deux, et cette uniformité, loin d'être une négligence, est une trouvaille, car il est bien certain que Juliette, au moment même où elle veut se séparer de Roméo, par crainte, par prudence, par pudeur, a pourtant le désir de rester près de lui, et c'est d'un accent faible et très tendre, presque suppliant, mais sans rien d'impérieux, — au contraire, qu'elle murmure :

Ah ! l'on peut nous surprendre.

L'atmosphère de tendresse et d'amour reste

donc intacte autour d'eux, et la musique a raison de ne pas changer.

Aussi serait-il déplorable que l'artiste chargée du rôle de Juliette les dît avec agitation, avec fébrilité et dans un mouvement dramatique.

Dans *Iphigénie en Tauride*, il y a un passage qui a donné lieu à une anecdote connue. Oreste est déchiré par le remords et poursuivi par les Euménides. Après une longue effusion de douleur, pendant laquelle les altos ont marqué des syncopes haletantes et martelées pour exprimer le trouble orageux qui bouleverse le cœur du personnage, Oreste croit éprouver une trêve, un soulagement ; il s'affaisse, épuisé, en disant :

Le calme rentre dans mon cœur.

Mais, à la répétition, quelqu'un s'étonna que les altos continuassent alors à marteler frénétiquement leurs syncopes, et dit à Gluck :

« Comment, il dit que le calme rentre dans son cœur, et l'orchestre exprime l'agitation ? »

Gluck répondit : « *Il croit* que le calme rentre dans son cœur, mais il a tué sa mère et il ne saurait jamais avoir de repos. »

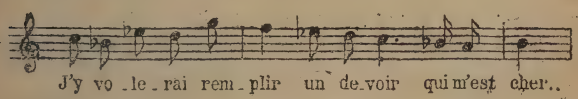
L'émotion dramatique est souvent faite de ces contradictions et il faut, dans le chant, savoir parfois s'en inspirer.

J'appelle, maintenant, votre attention sur un genre spécial de citation en matière de chant ;

il arrive, parfois, qu'on lit en scène une lettre à haute voix. Dans *Zémire et Azor*, de Grétry, on en écrit une et, en écrivant, on la récite ; mais on est alors, si je puis m'exprimer ainsi, au même plan que la lettre ; on en est l'auteur et on la lit pendant qu'on l'écrit. Tel n'est pas le cas de Charlotte quand elle lit les lettres de Werther : Charlotte est dans un état d'agitation, d'angoisse et, justement, ce qu'il y a de difficile, c'est, dans cet état, de lire ces lettres en leur prêtant l'accent passionné de Werther, qui les a écrites, et, en même temps, de conserver une voix mate, car c'est à ce seul prix qu'on donnera l'impression d'une lecture. Je répète que c'est fort difficile (et c'est, sans doute, pour cela que les chanteuses le font rarement).

Nous avons fait une longue digression qui m'a amené à vous parler des oppositions nécessaires parfois entre le ton et les mots. Revenons à notre point de départ et occupons-nous de ce qui est, en somme, le plus normal, le plus naturel, c'est-à-dire du rapport, de la concordance qui doit, le plus souvent, exister entre les mots et l'accent dont on les dit, entre l'état d'âme et l'expression qu'on lui donne. Je disais que j'étais frappé de la différence, de la contradiction qui existe souvent entre l'accent des chanteurs et les mots qu'ils prononcent et j'ajoutais que cette contradiction ne pouvait pas toujours être attribuée au manque d'intelligence ; il est très fréquent que par une position, je ne dis pas défectueuse, mais inopportune de la voix, une exclamation, que dis-je, tout un monologue, une scène entière, soient

modifiés et altérés. Dans *Alceste*, le Grand Prêtre, après avoir consulté l'oracle, proclame que le roi mourra, qu'il ne pourra être sauvé de la mort que si une personne consent à mourir à sa place ; la reine Alceste, dans un sublime élan d'amour, déclare qu'elle est prête à mourir. Le grand prêtre l'exhorte à accomplir avec courage son sacrifice héroïque et lui annonce que les ministres funèbres iront l'attendre aux portes de l'enfer. Elle répond :



Le souci de la voix incite la plupart des chanteuses à « sombrer » ce passage pour en arrondir la sonorité, et comme il est écrit dans le registre haut, comme elles ne peuvent le sombrer qu'au détriment de la franchise et de la spontanéité, il s'ensuit que ces mots sont prononcés avec componction au lieu de l'être avec fougue, avec force, avec élan.

Pour citer encore un exemple de l'importance qu'il faut attacher au choix du timbre, je vous rappelle l'air de Pylade, dans *Iphigénie*. Oreste, poursuivi par la colère des Euménides, après le meurtre de sa mère, arrive en Tauride, où un culte barbare veut que tout étranger soit sacrifié sur l'autel de Diane. Oreste, déjà accablé de douleur et de remords, sent son désespoir s'accroître à la pensée que Pylade, son compagnon fidèle, va mourir par sa faute ; il le lui dit en termes véhéments, et Pylade, alors, répond avec une affection et

une générosité profondes. Voici le texte même de son récit :

Quel langage accablant pour un ami qui t'aime !
Reviens à toi, mourons dignes de nous ;
Cesse, dans ta fureur extrême,
D'outrager et les dieux, et Pylade, et toi-même.
Si le trépas nous est inévitable,
Quelle vaine terreur te fait pâlir pour moi.
Je ne suis pas si misérable,
Puisqu'enfin je meurs près de toi.

Ce sont là des paroles aussi mâles que tendres, bien faites pour ranimer le cœur d'Oreste. J'ignore pourquoi on les dit généralement sur un ton dolent ; il me semble qu'au contraire il faut, ici, une énergie presque souriante. Pylade, en même temps qu'il veut consoler Oreste de l'avoir, malgré lui, entraîné à la mort, veut aussi que son ami meure courageusement, sans faiblesse, sans nervosité, qu'il se montre digne de son illustre sang ; c'est le même qui court dans ses veines à lui, Pylade, puisqu'il est le cousin d'Oreste ; ils sont tous deux fils de rois, et la pensée qu'Oreste pourrait mourir en se révoltant, en blasphémant, au lieu de montrer une résignation et un dédain grandioses, cette pensée lui est odieuse. Mais, encore une fois, il veut également consoler Oreste de l'avoir voué à la mort et le persuader du bonheur qu'il éprouve à mourir avec lui. Or, ce morceau, s'il est parfois chanté avec émotion, l'est toujours d'une façon trop triste ; il y faut, comme on dit, « le sourire ». En outre, quoiqu'il ne soit pas écrit dans une tessiture particulièrement malaisée, on y apporte généralement un peu de malaisée, on y apporte généralement un peu de que les ténors, désireux de lui imprimer un caractère extrêmement mélodique, prennent ins-

tinctivement cette position très propice, en effet, au modelage gras et rondouillard de la ligne, qui consiste à s'accorder sur la voyelle *U*, tout en serrant un peu les amygdales. La première impression, quoique gutturale, est assez agréable ; mais, bientôt, le chanteur éprouve quelque fatigue, car, dès que la ligne du chant s'élève, cette position sur *U* devient pénible. L'auditeur s'en aperçoit, et son impression s'accentue à mesure que le morceau se prolonge.

Un autre résultat de cette position est de donner quelque chose d'apprêté au chant ; la spontanéité, la sympathie de l'accent, disparaissent ; Oreste est en face d'un Pylade chanteur qui a l'air de lui exposer des arguments appris par cœur, sur un ton affecté. Or, ce que Pylade exprime, c'est sa joie de mourir avec Oreste ; il me semble que, dans l'expression d'un sentiment aussi généreux, aussi héroïque, il faut plus qu'un ton de bonne composition, qu'il y faut un accent chaleureux, persuasif, presque joyeux et qu'on doit sentir, chez Pylade, le désir profond de convaincre son ami qu'il se réjouit de partager son sort. Il faudra donc choisir comme coloration générale une toute autre voyelle que *U ; E*, par exemple. Ce que le son y perdra en rondeur, en moelleux, il le gagnera en vie et en expression. Le mieux, d'ailleurs, est de *penser* l'air avec vérité, et, par une opération inconsciente, la voix se placera naturellement où il faut qu'elle soit.

Souvent, il faut chanter en donnant l'impression qu'on pleure. Mais il y a différentes façons de pleurer. Examinons, si vous le voulez, trois cas bien distincts.

Dans la petite mélodie de Pergolèse que je vais vous chanter, (1) il faut qu'on sente que les larmes sont proches, mais elles ne débordent pas encore. A un ou deux endroits seulement, il faut leur permettre d'altérer la voix. Le héros de cette cantilène éplorée est comme en proie à un chagrin continu, puisqu'il dit :

Mon âme, désolée, consentirait à souffrir une peine plus cruelle encore, si du moins elle avait l'espoir d'être, un jour, consolée.

Donc, il s'agit d'un état chronique du cœur et il est peu vraisemblable que le bon jeune homme que l'amour fait souffrir ainsi se mette à pleurer chaque fois qu'il en parle ! D'ailleurs, il ne s'agit peut-être, après tout, que d'un émoi assez peu profond, d'un de ces désespoirs mondains et galants si fréquents dans la littérature musicale du XVIIIe siècle et auquel Pergolèse, en sa qualité de très jeune homme et de Napolitain, donne un accent un peu exagéré.

Voyons, maintenant, comment les larmes, de vraies larmes qui emplissent le cœur et les yeux, peuvent se manifester dans le chant. Vous allez entendre la romance de *Maître Wolfram.* Ici, il s'agit de pleurer pour de bon. Maître Wolfram trouve dans les larmes un soulagement à sa peine et il les laisse couler abondamment.

C'est une douleur naïve et profonde qui ne se plaint pas, qui se résigne et s'épanche candidement en larmes véritables. Peut-être l'avez-vous remarqué, dans la mélodie de Per-

(1) *Una pena piu spietata.*

golèse que je viens de chanter, j'ai gardé une voix mate, d'un appui un peu forcé. Ici, pour traduire le chagrin de Maître Wolfram, d'un personnage dont la souffrance est intérieure et s'exprime d'un ton concentré, je changerai d'émission. J'aurais recours à une sorte de bâillement interne, je conformerai l'ensemble de la prononciation à la voyelle *ou* qui couvre le son, qui le feutre et, tout en prononçant le plus distinctement que je pourrai, je me garderai de projeter l'articulation en avant, afin de conserver au sentiment toute son intériorité. En outre, je ne craindrai pas, dans la fin du morceau, de mettre un peu de réalisme par le moyen d'une sorte de *vibrato* semblable à celui qu'on obtient sur les instruments à cordes et dont on se servait dans la musique vocale ancienne, en même temps que j'entrecouperai assez souvent la ligne du son.

. . . . . .

Tout autres seront les larmes de Zurga, dans *Les Pêcheurs de Perles ;* ici, ce sont des larmes à la fois de douleur, de remords et, aussi, des larmes orientales, des larmes d'orgueil. Zurga, non seulement souffre dans son amitié et dans son amour, mais encore il a honte d'avoir cédé aux impulsions de sa colère, de sa jalousie. Peut-être même, en véritable homme de l'Est, — pour parler comme M. Claudel — redoute-t-il un châtiment du ciel. Son désespoir, sincère d'ailleurs, est mêlé d'égoïsme, paré de grandiloquence et de verbosité. Qui a vu des Orientaux se livrer à ces manifestations véhémentes, s'arracher les cheveux, se frapper la poitrine, reconnaîtra qu'il est juste d'interpréter l'air de Zurga

avec une sorte d'exaspération nerveuse, où l'on sente des larmes infiniment moins faciles, moins abondantes que chez le bon Maître Wolfram. Il semble, ici, qu'elles aient quelque peine à filtrer et qu'elles soient peut-être plus dans la voix que dans le cœur. Si elles coulent pour de bon, c'est que cet Indien véhément les aurait, pour ainsi dire, pompées à grand renfort de plaintes et d'exclamations. Zurga est un homme puissant, robuste, dans la force de l'âge ; je le vois devant moi, bronzé, l'œil clair, le sourcil farouche, les dents éclatantes, se comprimant la poitrine de ses mains nerveuses ornées de bagues scintillantes. Il faut. ici, une voix d'un timbre vibrant, intense. Nous adopterons, si vous le voulez bien, comme coloration générale, la voyelle *O ; O* court, comme dans *botte*, celle-là même que Faure conseille pour les exercices (et qu'on ne saurait conseiller à tout le monde).

Vous le voyez, mesdemoiselles, le cours que je fais ici n'est, en somme, qu'une plaidoirie en faveur de la liberté du chant ; Nietzsche l'a dit : « ce qui est indispensable, *c'est d'avoir un esprit léger* », c'est-à-dire un esprit qui s'assimile, qui s'adapte aisément ; si cet esprit léger est nécessaire dans les besognes philosophiques, il ne peut que l'être davantage quand il s'agit d'une chose aussi variable, aussi impalpable que le chant et dans une carrière comme celle du chanteur, où l'on est tenu de se métamorphoser sans cesse. Je suis l'ennemi d'une méthode, je suis partisan de toutes les méthodes dans la mesure où chacune d'elles peut

servir les buts divers qu'on se propose, et si les professeurs de chant n'étaient pas, pour la plupart, un peu vaniteux, ils adopteraient cette façon de voir. Il arrive fréquemment que des artistes qui s'admirent les uns les autres énoncent sur le chant, quand on les interroge, les idées et les systèmes les plus opposés. Qu'est-ce que cela prouve, sinon l'immense variété des moyens dont disposent les chanteurs ? Croyez-moi, il faut tout connaître, prendre de toutes les méthodes un peu, savoir tout faire, employer les procédés les plus décriés, à la condition de les employer comme il convient. Pourquoi bannir les coups de glotte, si parfois ils peuvent produire une impression favorable, donner de la vie ou de la force à la parole ou à la voix ? Pourquoi faire sans cesse des coups de glotte, si cela doit donner de la violence au chant ? Pourquoi ne jamais faire un port de voix, si le port de voix est un moyen de donner de l'élégance au phrasé ? Pourquoi faire toujours des ports de voix, si le port de voix donne parfois au chant quelque chose de vulgaire ? Pourquoi interdire telle ou telle respiration quand chacune d'elles peut remplir un emploi différent et faciliter diversement telle ou telle réalisation matérielle d'une idée ? Au contraire, il faut les apprendre toutes, il faut savoir chanter avec ou sans coups de glotte, il faut savoir chanter lié et chanter détaché, il faut savoir chanter sourd et chanter brillant, chanter nasal et même chanter guttural ; (1) il faut savoir respirer de la poitrine, du ventre, par le nez, par la bouche ; il

(1) Faure chantait de la gorge sur le *ré*, le *mi* bémol et le *mi* bécarre aigus.

faut savoir respirer de partout, et il faut aussi savoir ne pas respirer ; il faut savoir et posséder le métier complet, ne rien ignorer et ne rien négliger de tout ce dont l'appareil vocal est capable. Mais ce n'est pas en peu de temps que l'on peut acquérir cette maîtrise ; on ne saurait exiger que les élèves du Conservatoire sortent de cette école avec une véritable science du chant. Ouvrez le traité de Mme Lilli Lehmann, vous y verrez cette phrase :

« *Sans compter le temps nécessaire pour apprendre à placer les voyelles, il ne faut pas espérer savoir chanter avant six ans d'études assidues.* »

Six ans ; huit ans, dit-elle ailleurs, et cela sans compter les progrès qu'on fait chaque jour quand on aime vraiment le chant et qui durent jusqu'aux derniers moments de la vie. Au lieu de cela, sitôt le concours passé, s'ils ont réussi, ils sont engagés à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, car ils dédaignent la province — en quoi ils ont bien tort. La province est une école excellente. On y apprend énormément. Le public de province, plus avare de son argent que le public de Paris, n'admet pas qu'on plaisante. Moins fébrile, moins distrait par mille soucis et mille plaisirs, il va entendre de la musique beaucoup plus sérieusement que ne le font les Parisiens et un chanteur qui débute en province et qui veut garder sa place ne peut prendre sa tâche à la légère.

C'est pourquoi on ne saurait assez trop conseiller aux chanteurs de faire un stage de deux ou trois ans en province avant de débuter à Paris. Ils y auront acquis non seulement du ta-

lent, mais encore cette résistance vocale dont ils sont généralement dépourvus en sortant, encore très jeunes et surmenés, du Conservatoire. Mais ils sont anxieux de briller à Paris et ne craignent pas d'affronter l'Opéra-Comique ou, faute plus désastreuse encore, l'Opéra, qui, par certains détails de construction, est redoutable aux voix inexpérimentées. Une apparence de succès renforce chez eux la vanité naturelle qui semble inséparable des dons vocaux. A partir de ce moment, ils croient n'avoir plus rien à apprendre et négligent à jamais le travail mental qui doit préoccuper, jusqu'au dernier jour de sa vie, tout véritable chanteur. Je vous ai bien souvent vanté *l'exercice du chant par l'esprit* et j'ai trouvé, dernièrement, dans les *Souvenirs* de Legouvé, une anecdote qui me donne raison.

« La voix de Mme Malibran était une voix de mezzo-soprano, voix placée comme on le sait, entre le contralto et le soprano. Eh bien ! un roi conquérant, serré entre deux royaumes étrangers, n'est pas plus tourmenté du besoin d'entrer chez ses deux voisins, que la Malibran de faire une excursion dans les deux voix limitrophes de la sienne... Quelle fut notre surprise de l'entendre, un jour, exécuter un trille sur la note extrême du soprano ! Nous nous récriâmes.

« — Cela vous étonne, dit-elle en riant ; oh ! la maudite note ! elle m'a donné assez de mal : voilà un mois que je la cherche toujours, en m'habillant, en me coiffant, en marchant, en montant à cheval ; enfin, je l'ai trouvée ce matin, en attachant mes souliers.

« — Eh ! où l'avez-vous trouvée, madame ?

« — Là, » répondit-elle en riant.

Et elle toucha son front du bout du doigt, avec un geste charmant. »

Ici, je dois intervenir en technicien et atténuer un peu l'effet de cette jolie histoire ; il est possible que la Malibran voulût indiquer seulement le point de résonance où elle plaçait la note. Mais il n'en reste pas moins acquis que Mme Malibran, au comble de la gloire, travaillait encore sans relâche.

Ce n'est pas seulement le travail mental de la voix qu'ils négligent, c'est aussi la culture intellectuelle. Hélas ! qu'il y aurait de choses à dire là-dessus ! Si vous pouviez vous douter de l'ignorance et de l'insouciance que l'on rencontre chez un grand nombre de chanteurs ! Je pourrais vous en citer des exemples nombreux, je me bornerai à celui-ci :

Il y a plusieurs années, une jeune élève du Conservatoire me disait son intention de passer le concours d'opéra dans la dernière scène d'*Henri VIII*. Je trouvai l'idée bonne, et, comme il m'avait été donné jadis, d'accompagner souvent Mme Krauss dans cette scène où elle était admirable, je crus intéresser mon interlocutrice en lui parlant de la façon dont cette grande artiste l'interprétait. A ce nom de Mme Krauss, elle m'interrompit :

« Madame quoi ? »

Je fus d'abord interloqué, mais je ne me découragai pas et continuai à lui parler de cette scène et des actes qui la précèdent. Je

m'aperçus alors avec stupeur qu'elle n'avait pas la moindre idée de ce qui se passait avant cette scène finale : les personnages, l'action de la pièce, les circonstances du drame lui étaient entièrement inconnus. Elle avait songé à cette scène parce que cette scène avait réussi à une de ses camarades, voilà tout.

Je voudrais qu'un chanteur eût perpétuellement l'esprit en éveil, qu'il fût inquiet, qu'il cherchât sans cesse, alors même qu'il a chanté un rôle ou un morceau cent fois, à donner de plus en plus de signification à ce rôle ou à ce morceau. Je veux qu'étant seul, il songe à ce personnage, qu'il se le représente, qu'il le dresse devant lui, qu'il pénètre jusqu'au fond de son âme ; je veux qu'il tâche d'extraire de la musique qu'il interprète l'accent le plus profond, le plus intime, le plus humain. S'il ne le fait pas, il ne m'intéresse point ; s'il le fait, même quand il ne réussit pas, il m'attache, je sens en lui un frère de cœur, d'âme et d'art, et l'écoutant, mon attention est haletante, sympathique.

Certains chanteurs, quand ils paraissent en scène, ne fût-ce que pour dire quelques mots, attirent immédiatement l'attention et la captent et la gardent, quels que soient les autres artistes plus célèbres ou plus éclatants qui les entourent.

Il y a deux ans, M. Marcoux chantait à l'Opéra, dans *Samson et Dalila*, le rôle du vieillard hébreu. Il n'y a que quelques mesures, quelques lignes à chanter ; mais, dès que M. Marcoux entra en scène, personne ne songea plus à Samson ni à Dalila : son aspect, son jeu, les moindres accents de sa diction s'imposèrent de telle manière que ce simple « vieillard

hébreu », ce comparse qui n'apparaît là que pour radoter quelques mots, devenait une personnification de toute la race juive persécutée par les Philistins. Grâce à l'incantation de ce grand artiste, l'esprit s'envolait brusquement jusqu'aux origines de la civilisation judaïque. Tout l'Ancien Testament apparaissait, farouche, majestueux, immense, rutilant de couleurs et fourmillant de vie. Depuis, j'ai entendu d'autres « vieillards hébreux » et ils m'ont fait l'effet de vieux raseurs.

Ne pensez-vous pas, comme moi, qu'il serait bon d'établir, au Conservatoire, non pas une classe de littérature dramatique, comme il en existe une d'ailleurs, dont le professeur peut goûter, deux fois par semaine ce que Moréas appelle « les amères délices de la solitude », mais une classe moins ambitieuse et plus pratique, une classe où, comme à des enfants, on enseignerait à ces jeunes gens, à ces jeunes filles, des choses qu'ils ignorent et qu'ils ignoreront toujours, où on leur donnerait des notions d'histoire avec beaucoup d'anecdotes, beaucoup de racontars qui les amusent, des détails sur les costumes et les mœurs des différentes époques. Souhaitons qu'on s'y décide. Peut-être, à ce prix, éveillera-t-on en eux la curiosité. Peut-être, alors, à force de stimuler en eux cette curiosité, parviendra-t-on à leur donner le goût du travail, de la lecture et des lettres dont ils n'ont pas, en général, la moindre idée. Quand ils aimeront la belle prose et les beaux vers, ils en liront, ils en liront à haute voix ; cette lecture, cette contemplation intérieure auront de bons effets : elle les familiariseront avec tout un monde poétique, pittoresque et sentimental

qu'ils ne soupçonnent pas et elle les habitueront à une énonciation, à une élocution pure, nette, équilibrée et qu'ils retrouveront quand il s'agira de chanter. Peut-être, enfin, peu à peu, leur chant deviendra-t-il intelligent.

Ne pensez-vous pas aussi qu'il serait bon d'habituer les chanteurs, dès le commencement de leurs études, à chanter en italien ? L'Italie a joué un rôle immense dans l'éducation vocale ; la langue italienne est elle-même un chant par sa musique propre, elle l'est plus encore par les inflexions auxquelles la soumettent les Italiens, gens très expressifs et très mélodieux dans leur façon de parler. L'Italie fut, en quelque sorte, le berceau du chant moderne ; elle a produit des chanteurs admirables. La musique italienne offre aux chanteurs des mines fécondes, et ils trouveraient, dans la littérature musicale de l'Italie, beaucoup d'occasions de travailler et de progresser. En outre, la langue italienne offre une grande variété dans l'ouverture des voyelles qui, ainsi que je vous l'ai dit souvent, a une grande importance en matière de chant.

Je profite de cette occasion pour faire une petite déclaration. Je hasarde assez de critiques sur les chanteurs français pour pouvoir me permettre de dire que les chanteurs italiens d'aujourd'hui ressemblent sans doute bien peu aux chanteurs italiens d'autrefois. D'après tout ce que je sais et tout ce que j'ai lu, je pense que ces derniers avaient une toute autre conception du chant, qu'ils évitaient de « pousser » de la gorge, de faire vibrer les sons sous la langue en avançant la mâchoire inférieure, qu'ils ne recherchaient pas les effets grossiers et n'es-

sayaient pas d'arracher des applaudissements au public, comme on arrache une dent.

Si les Français le voulaient, ils pourraient être les premiers chanteurs du monde...

VIII

Le chant descriptif dans la musique moderne

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

Vous vous en souvenez, nous avons admis, la dernière fois, que le chanteur qui avait à communiquer un sentiment ou à transmettre une image, devait d'abord se pénétrer de ce sentiment, au point de le ressentir, et, de façon consciente ou inconsciente, colorer et modeler sa voix selon que ce sentiment l'exigeait ; qu'il devait, s'il s'agissait d'une image, l'avoir devant les yeux au moment où il la décrivait. Nous nous sommes même essayés à quelques exemples de chant sentimental et nous avons examiné en détail certains procédés d'expression. Aujourd'hui, nous nous occuperons de ce que j'appelle le « chant descriptif », ou, plutôt, le chant des visionnaires, ainsi que des principales conditions qui peuvent le favoriser.

De tout temps, la musique s'est appliquée à décrire, à évoquer. Sa fonction sentimentale est évidente, flagrante, et il n'est guère surprenant qu'elle traduise des émotions intérieures, puisque ce sont ces émotions mêmes qui la font

naître. La musique a toujours cherché à épancher des sentiments et à en éveiller ; l'accent vrai, écho du cœur, a toujours préoccupé les musiciens. Mais la musique possède une vertu plus mystérieuse que celle d'émouvoir : c'est le pouvoir de créer des images, de faire surgir, comme dans un miroir, des choses qui s'étaient effacées du souvenir et, ce qui est plus surprenant encore, de suggérer à l'imagination des choses qui lui étaient inconnues et que, pourtant, elle reconnaît. La magie musicale les évoque sous une forme tantôt nette, tantôt atténuée par une sorte de brume lumineuse au travers de laquelle elles apparaissent à demi. Ce sont là des fonctions naturelles à l'art littéraire, qui explique, qui commente, et aux arts plastiques, qui reproduisent exactement les objets. Ces objets, décrits par des mots, ou reproduits par la peinture ou la sculpture, nous en suggèrent d'autres dont l'idée s'associe en nous à ceux qui nous sont montrés et cela est déjà assez extraordinaire, assez merveilleux. Mais que, sans tracer aucune ligne, sans employer aucun mot (car je parle ici de la musique instrumentale), et par la seule puissance du son, il soit possible de créer des images nouvelles ou d'en ressusciter de mortes avec tout le cortège de rêves, toute la suite de pensées qui s'y rattachent, cela constitue un mystère que la psychologie et la physiologie peuvent s'efforcer d'expliquer, mais qui demeure, malgré tout, inviolable et sacré. Oui, la musique recèle une force d'incantation qui transporte hors de l'heure et du lieu où l'on vit. Elle agit ainsi, bien entendu, sur les cerveaux imaginatifs, car il y a des gens, à qui la musique ne dit rien,

absolument rien, et, parmi ceux-là, l'on compte quelques-uns des plus grands esprits de l'humanité. Le docteur Ingenièros, dans un remarquable travail sur ce qu'il appelle *Les Idiots musicaux*, cite comme dignes de cette humiliante appellation le grand naturaliste Cuvier, Macaulay le grand historien, et Victor Hugo. Pour les gens affligés de cette infirmité, la musique n'est qu'un bruit agréable, — à la condition qu'il ne dure pas trop longtemps. Et ce n'est pas à eux que je songe quand je dis que, par sa nature, la musique évoque des milieux étrangers et des visions lointaines.

Vous conviendrez avec moi que, si la musique purement instrumentale, c'est-à-dire privée du concours de la voix et de la parole, est capable de décrire ou d'évoquer, elle devient infiniment plus descriptive et plus évocatrice par le fait qu'elle agit en même temps que des mots prononcés, dont le rôle, justement, est d'indiquer et de préciser l'image. Dans certains cas, les mots ne font que souligner, qu'affirmer ce que la musique exprime par ses seuls moyens, comme, par exemple, dans les moments très lyriques où la musique tient la première place, où elle exprime tout ou presque tout par elle-même ; dans ce cas-là, les mots, en effet, se bornent à commenter ce que dit la musique. Cela se produit aussi dans d'autres cas, que nous n'avons point le temps d'énumérer ici. Mais, le plus souvent, ce sont les mots eux-mêmes qui ont donné naissance à la musique ; ils l'ont engendrée dans le cerveau du musicien ; ces mots ont suggéré au musicien des images, ont éveillé en lui des sensations mentales ; ces sensations, ces images ont fait naître à leur tour un ensemble

de sons ; cet ensemble de sons constitue le morceau ou le passage que le chanteur vous chante ; peut-être ce passage, sans les mots, serait-il déjà évocateur, puisqu'il est imprégné du sens même de ces mots, puisqu'il n'existe que par eux ; mais ces mots générateurs, entendus en même temps que la musique qu'ils ont créée, donnent à cette musique un surcroît de force, en décuplent la puissance descriptive et surtout en précisent les intentions. Je prends comme exemple un passage du récit de donna Anna dans *Don Juan*.

A force de me débattre, de me tordre,

A for_za di svinco - lar_mi Tor cermi

de me ployer, je me dégage

e_pie garmi Da lui mi sciolse

f *p*

Donc, il est légitime que les paroles, génératrices de la musique qu'on entend, reprennent ici la première place qui est celle qui leur appartient et dirigent la suite des sensations, des impressions que l'auditeur devra subir. Dans un cas normal, voici ce qui se passe : le mot et les sons qu'il a provoqués sont entendus simultanément ; mais l'effet du mot, son action sur l'esprit de l'auditeur a lieu avant celui du son (quand je dis avant, j'entends qu'il le précède avec une rapidité qui échappe à la perception et au contrôle ; le temps d'un éclair est bien plus long que celui de cet intervalle).

A peine la signification du mot s'est-elle dessinée dans l'esprit, que la musique, toute saturée de cette signification, agit à son tour, complétant, appuyant, précisant, par des moyens qui lui sont propres et qui n'appartiennent qu'à elle, le sens du mot, — parfois, même, le rectifiant, le réduisant, l'amplifiant lui donnant des dessous étymologiques qu'il n'eût pas possédés à lui seul. Mais qu'adviendra-t-il s'il n'existe pas une concordance absolue entre cette musique et le mot qui lui est si étroitement lié ? si ce mot, par la façon dont il est dit, change de signification ou s'il est simplement affaibli ? La musique qui l'accompagne ne semblera plus se rapporter à lui ; il y aura asymétrie entre ces deux éléments de la sensation et la sensation en sera altérée ou détruite. Voilà, expliquée, si l'on peut dire, biologiquement, la raison pour laquelle il est indispensable que le chanteur soumette sa diction, avec une fidélité absolue, aux exigences du son et du mot combinés.

Mais, en vérité, si je me bornais, aujourd'hui,

à vous révéler qu'il faut chanter avec un sentiment juste, ne pas pleurer en chantant : *Je suis Titania la Blonde* et ne pas « détailler avec malice » la lamentation d'*Orphée*, vous auriez quelque raison de m'en vouloir, quoiqu'il ne soit jamais mauvais ni inutile de répéter ce qui est vrai. Non ; je ne suis pas venu dans le seul but de vous exposer des préceptes rebattus, mais pour vous dire une chose qui vaut qu'on s'y arrête.

Par un mystère que je ne puis prétendre expliquer, la diction subit nettement et profondément l'influence des visions intérieures. Si, voulant décrire quelque chose, vous ne le faites qu'en prononçant des mots, sans avoir devant les yeux une reproduction aussi exacte que possible de cette chose, votre description sera incomplète ou faible, et c'est pourquoi le chanteur, s'il veut impressionner par la description ou l'évocation, doit être un visionnaire. Mais il doit l'être au moment même où il chante. Il ne suffit pas qu'il ait, auparavant, songé à ce qu'il va dire. Oserai-je déclarer que, selon moi, et contrairement à ce qui est habituellement prescrit, il ne faut pas trop y penser d'avance ? La préparation préliminaire du chanteur doit être consacrée à la partie matérielle du chant, à la coloration générale du timbre, à la façon d'émettre telle ou telle note malaisée, à la respiration, aux diverses difficultés vocales ou musicales qui sont à redouter. Mais tout ce qui, dans le chant, est intangible, tout ce qui doit provoquer l'hallucination, ce qui constitue sa puissance magnétique, je trouve qu'il ne faut pas trop y penser avant de chanter ; qu'il ne faut pas flétrir, atténuer sa propre

vision avant de la transmettre. Cette vision doit vous être devenue familière, car il faut y avoir beaucoup songé, souvent pendant des jours entiers, des semaines, des mois. Il faut la laisser s'effacer un peu avant de chanter, et, au moment de commencer, la raviver brusquement par un bref appel intérieur, par une concentration de quelques secondes. Vous vous causerez ainsi à vous-mêmes une surprise nouvelle, et provoquerez cette fièvre, cet état d'exaltation intime qui communique au chant un pouvoir thaumaturgique. De même que vous n'éveillerez pas l'émotion si vous n'en éprouvez pas vous-même les symptômes, vous ne suggérerez pas la vision, l'image, si vous ne l'avez dans les yeux TANDIS QUE VOUS CHANTEZ. Si les paroles que vous prononcez décrivent une suite d'images diverses, il faut que, sur un écran imaginaire, ces images se succèdent devant vous et votre débit en sera successivement et diversement influencé. Pourquoi ? Je l'ignore. Sans doute, par un phénomène psychique, comparable au phénomène physique utilisé pour la fabrication des parfums, — je veux parler de ce courant d'air qui, passant sur des fleurs, s'imprègne de leur arome et le répand sur une matière qu'on a préparée à le recevoir. Admettons, si vous voulez, que le chant fasse ici l'emploi de ce souffle messager, et qu'ayant subi l'empreinte impalpable d'une image il aille la reproduire, comme en un miroir fidèle, dans l'esprit de ceux qui écoutent.

Comme tous les faits dont la constatation est soumise sans contrôle à la perception

variable des individus, ce prodige peut être discuté, mais il n'en existe pas moins. Le chanteur doit donc être *un visuel* ; il faut que les mots soient pour lui comme des précipités d'images, qui, en se dissolvant dans son cerveau, y répandent l'hallucination. Ce don peut, en bien des cas, tenir lieu de culture et ce qui explique que certains artistes dont le chant et le jeu portent tous les signes d'une intelligence éclairée sont, en réalité, ignorants et médiocres. Mais la culture de l'esprit ne saurait jamais nuire aux artistes et, s'ils sont déjà doués dans le sens que j'ai dit, l'instruction ne pourra que décupler leur faculté visuelle en l'affinant ; et cela peut être utile, car il n'est pas donné à chacun de voir juste et *beau* ; la vision peut être juste et fruste ; elle peut être juste, mais incomplète et simplement approximative ; elle peut être juste, mais plate ou grossière, et, surtout, manquer de ce je ne sais quoi qui imprime aux objets reproduits un caractère d'art.

Il y a, au Musée du Louvre, deux tableaux voisins qui sont, à cet égard, d'un grand enseignement. L'un est la célèbre raie de Chardin ; l'autre est une nature morte de Desportes. Même époque, mêmes tendances, et l'on peut dire même sujet, car les deux toiles représentent des victuailles accumulées.

Dans celle de Chardin, il y a un je ne sais quoi qui transporte. Les objets les plus triviaux, rendus, pourtant, avec une minutieuse exactitude, y sont revêtus d'un rayonnement singulier qui semble émaner de leur propre nature. Le centre du tableau est formé par la raie ; ce poisson large et flasque, aux yeux

béants, à la gueule hideuse, accroché à un clou de fer, étincelle de tous les joyaux du ciel et de l'onde, laissant jaillir de ses entrailles ouvertes mille reflets de nacre et de rubis, exhalant une odeur marine et sauvage, offrant des promesses succulentes à l'invisible ménagère qui va l'accommoder ; joie de la mer, joie des yeux, joie de la table. Une bouteille sombre placée tout auprès, couverte de poussière à travers laquelle on distingue l'or du vin, des huîtres répandues, des ciboulettes dans un plat d'étain, des carpes luisantes, une écumoire, une bassine en terre, une nappe blanche à fin liséré bleu où se devine tout un régime de luxe discret, entourent, accompagnent la figure principale, opposant ou superposant leurs formes, leur signification et leurs couleurs diverses, et composent un ensemble éclatant et sobre à la fois, où se révèlent une abondance modeste et bien ordonnée, une activité facile, un intérieur honnête et joyeux ; ce tableau, si matériel, a donc sa poésie. Mais il a surtout sa beauté de matière et de lumière que Diderot a si bien décrite.

Dans le tableau de Desportes, il y a, comme dans celui de Chardin, exactitude de dessin et de couleur, savante ordonnance, exécution soigneuse ; tout cela témoigne de beaucoup de conscience et de savoir. Mais la tristesse et la platitude sont les traits de cette peinture ; à voir les choses qui sont là, rien ne s'éveille en nous, nulle idée de beauté, nulle pensée ne nous vient ; achetées au marché, placées avec entente, et consciencieusement reproduites, elles ont accompli leur destin, qui était de poser devant un peintre habile et ennuyeux.

De même, on peut, en chantant, décrire à la fois, avec exactitude et platitude.

Si, en chantant, vous avez à évoquer certaines scènes du XVIIIe siècle, dans le style, par exemple, de Watteau, il arrive que, si vous avez la vision tant soit peu vulgaire, votre évocation ne ressemblera ni à un tableau de Watteau, ni à un poème de Verlaine. Elle ne sera pas imprégnée de cette poésie vaporeuse, de cette mélancolie légère, elle n'aura pas ces modulations d'ombre et de lumière qui donnent tant de charme aux productions de ce peintre et de ce poète. Elles auront la précision crue, sèche, l'allure lourde et, par cela même, « anti-dix-huitième », qu'on trouve dans les tableaux des mauvais peintres et dans les poèmes des mauvais poètes qui se sont efforcés, en vain, d'évoquer cette époque d'élégance, de maniérisme aisé, de libertinage charmant, de gaîté discrète et de tristesse voilée.

Je ne saurais vous exprimer l'horreur que j'éprouvai, un matin que je me promenais, à huit heures, dans le parc de Versailles, en voyant soudain apparaître, dans la lumière matinale et crue d'un jour du mois d'août, un break automobile appartenant à une entreprise cinématographique et contenant toute la Cour de Louis XIV, qui venait prendre ses ébats près du bassin d'Apollon. Il y avait là un Roi-Soleil épouvantable, une Mlle de La Vallière maussade, une Marie-Thérèse, un Molière, un Bossuet... Tous ces gens portaient des perruques grossières ; ils étaient maquillés — ils avaient chaud. Louis XIV perdait son nez ; Mlle de La Vallière, qui avait mal aux dents, s'en plaignait avec acrimonie, et les laquais, dont les bas

se roulaient en spirales autour de leurs mollets maigres, mangeaient des croissants en attendant l'heure de la pose.

Or, beaucoup d'évocations vocales rappellent cette évocation du siècle de Louis XIV ; les accessoires y sont, plus ou moins ; mais, ce qui manque à l'ensemble, c'est ce qui fait sa beauté même, c'est l'âme de l'image, c'est ce qui anime intérieurement les apparences extérieures.

Nous ne pouvons prétendre passer en revue ici les innombrables manières dont le chant peut décrire ou évoquer. Bornons-nous à en examiner quelques-unes. Voyons, d'abord, deux des variétés les plus simples, les plus fréquentes.

Premièrement, celle qui consiste à énumérer, en les nommant, les objets qui forment le tableau à suggérer.

Dans la *Venise* de Gounod, par exemple, les vers de Musset disent exactement ce que l'auditeur doit se représenter.

Dans Venise la rouge
Pas un bateau qui bouge
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.

Il est certain que si l'on ne connaît pas Venise, que si l'on n'a pas passé des nuits à errer, couché au fond d'une gondole, dans les petits canaux sombres et silencieux, il est difficile de se représenter le mystère de cette ville endormie et son charme fantasmagorique. Mais l'imagination, qui est nécessaire au chanteur, doit lui suggérer ici une coloration voilée, égale, le mettre en garde contre toute violence ;

il devra s'efforcer de ne pas augmenter le volume sonore aux mots *pêcheur dans l'eau* qui sont notés sur une ligne mélodique ascendante — et de prononcer *pas un falot* sur un baillement interne afin de ternir l'éclat possible de la voix.

La lune qui s'efface
Couvre son front qui passe
D'un nuage étoilé
Demi voilé.
Tout se tait,

et à partir de ce qui suit :

fors les gardes
Aux longues hallebardes
Qui veillent aux créneaux
Des arsenaux.

le timbre doit changer brusquement. Inutile de vouloir décrire vocalement les gardes aux longues hallebardes, c'est impossible. Mais on peut évoquer par la voix le décor où ils se tiennent, un décor de pierre, de marbre, aux lignes droites. Pour cela, il convient d'adopter une émission un peu dure, sans modelage (sur la syllabe *o* court) et de ne faire aucune nuance — on respirera après *hallebardes* et on ne respirera plus jusqu'à la fin du dernier mot, qui devra se perdre peu à peu, en reflets de plus en plus affaiblis, sur le miroitement métallique du Grand canal... (*Etc.*).

Le chanteur, à moins qu'il soit doué d'une bêtise miraculeuse et invincible, ne pourra manquer de rendre très nettement ces diverses images.

Un autre cas très fréquent dans le chant descriptif est le récit d'un événement. Ici, le rôle de l'interprète est plus malaisé ; il s'agit de rendre le mouvement d'une suite

d'actions, — et, ce qui est plus important encore, de les présenter dans la lumière qui leur convient, avec les ombres et les clartés, le relief ou l'effacement propices à l'effet, comme, par exemple, dans le récit qui précède le premier air de donna Anna dans *Don Juan*. Vous vous rappelez quelle est la situation. Donna Anna raconte à son fiancé Ottavio ce qui s'est passé dans le palais de son père, la nuit où ce dernier a été assassiné. Dans ce récit tout doit être exprimé par les seuls moyens de la voix et de la diction : il y a plusieurs raisons à cela.

D'abord, nous sommes en Espagne, à la fin du XVIe siècle, ce qui implique déjà une allure peu mouvementée, et, surtout chez cette jeune fille de haute noblesse, une habitude de maintien grave et l'horreur de la gesticulation. Ensuite, c'est dans la rue qu'elle fait ce récit à son fiancé; son deuil, sa beauté, sa naissance lui imposent d'être prudente, afin de ne pas attirer l'attention des passants; enfin, Don Juan, qu'elle soupçonne d'être l'auteur du meurtre, vient de les quitter, — peut-être rôde-t-il encore dans les ruelles voisines, peut-être l'observe-t-il tandis qu'elle raconte le drame. C'est donc à voix basse qu'elle doit le faire (j'entends à voix basse, selon la convention du théâtre chanté, à voix relativement basse), et, surtout, avec aussi peu de gestes que possible (1). Par conséquent, c'est à la voix et à la parole qu'il appartient de tout décrire et de tout exprimer.

. . . . . .

(1) Il est certain que la fin du récit demande du lyrisme et de la sonorité; mais ils sont justifiés par l'intensité progressive de la narration et du souvenir.

Il y a d'autres cas encore, où le dessin et la coloration du tableau ne sont résumés que par un mot, qui donne le ton général. Ici, le chanteur n'est presque plus aidé dans son évocation. Les paroles n'expriment pas l'aspect des choses, elles s'emploient à traduire des sentiments et il faut que le chanteur, tout en disant ces mots, tout en exprimant ces sentiments, maintienne, inaltérée, l'atmosphère qu'il a suscitée dès le premier moment. Par exemple, le mot *automne*.

Mais il y a des automnes de toute espèce. Tantôt, comme dans *Automne* de M. Fauré, c'est l'automne de novembre, lugubre, tragique, désolé. Pensez-vous qu'il suffirait de chanter tristement ces vers, et cette musique, si frappante soit-elle, pour causer une impression juste et vraie de ce que les auteurs ont rêvé ? Non, il faut voir, ou revoir cet automne-là ; il faut se remémorer une promenade au crépuscule dans les bois dépouillés, la recommencer en esprit tandis qu'on chante, s'arrêter dans une clairière, contempler dans une mare le reflet gris et frissonnant du ciel, ressentir à nouveau toute la détresse de ces moments douloureux dont on s'est enivré jadis avec amertume, et retrouver au besoin, une larme dans quelque sillon secret du cœur.

— Mais, me répondra-t-on, je n'ai jamais rêvé douloureusement en automne, au crépuscule.

Vraiment ? En ce cas, il ne faut pas chanter du tout.

Prenons maintenant un fragment du *Poème d'octobre :*

Profitons bien des jours d'automne où, dans les cieux
Semble errer la langueur plaintive des adieux...

C'est une tout autre vision qu'il faut avoir et communiquer ici. C'est l'automne du vers de Lamartine :

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure...

C'est un automne mélancolique, mais encore souriant. Il ne faudra plus appuyer la voix comme tout à l'heure, ni lier les sons avec cette densité semblable aux nuages mornes qui roulent dans le ciel ; il faut, ici, une tristesse légère, et, si l'accentuation vocale se fait parfois plus intense, il faut aussitôt la voiler et l'atténuer. Ce sera si vous le voulez bien, et en opposition avec le novembre de tout à l'heure, un automne d'octobre.

Et c'est, enfin, un troisième automne que celui de cette délicieuse mélodie (si peu connue) de Massenet : *Septembre*, composée sur des vers pénétrants d'Hélène Vacaresco. Ici, c'est un automne encore chaud et tendre qu'éclaire, comme dit Baudelaire,

De l'arrière-saison, le rayon jaune et doux...

Il y a encore de la couleur dans ce joli paysage, qui fait penser à ce qu'écrivait Mme de Sévigné sur « ces beaux jours de cristal, qui ne sont plus chauds et qui ne sont pas froids ».

Dans toute performance artistique, il y a une part faite de détails pratiques, et me voilà amené à vous parler d'une chose fort importante, quoi qu'on en puisse penser, d'une chose

qui joue un grand rôle dans l'incantation. Je veux parler de l'attitude du chanteur.

Permettez-moi de vous lire ici quelques lignes très frappantes du *Traité de Chant* de Mme Lilli Lehmann :

« *Dès la première note du premier mot, l'artiste doit présenter le tableau au public et lui en faire pressentir le caractère ; ceci dépend, en partie, de l'attitude que le chanteur prend dès la ritournelle et de l'expression qu'il donne à son visage, éveillant ainsi déjà l'intérêt sur ce qui va venir, aussi bien sur la musique que sur le poème.* »

Si nous pouvions percer du regard les toits de tous les salons, de tous les concerts où l'on chante au cours d'une même soirée, nous constaterions que, sur cent artistes il n'en est pas un qui observe cette règle si logique et si utile. Pourquoi un auteur place-t-il une ritournelle au commencement d'un morceau, si ce n'est pour mettre l'auditeur dans l'état d'âme ou de nerfs propice à la perception de ce qu'il va entendre, pour établir un fond adéquat à l'image qu'il veut suggérer, pour composer une ambiance ? La ritournelle a un autre effet encore : c'est d'inoculer à l'artiste même le virus poétique dont il faut qu'il soit saturé pour dégager naturellement telle ou telle impression. Le chanteur a tout avantage à se concentrer dans ces quelques mesures de ritournelle : d'abord, pour l'incubation profonde du sentiment ou de la vision ; ensuite, dans le but, plus matériel, mais également important, de « prendre pied » vocalement, si je puis ainsi parler ; de respirer, d'établir sa position organique, au besoin d'avaler, de véri-

fier la netteté de son larynx, de se remémorer, au seuil même du mystère musical, les prescriptions qu'il s'est faites à lui-même ; enfin, comme le dit Mme Lehmann, pour exercer sur l'auditeur un magnétisme de quelques secondes par l'expression du regard et par le maintien. Au lieu de cela, que voit-on ?

1° Le chanteur qui regarde la salle, qui reconnaît ses amis ;

2° Le chanteur qui, peu certain de son intonation, se donne la note avant de commencer. Il y a deux façons de se donner la note : se la donner fausse (et partir à faux) ; se la donner juste (et partir également à faux) ;

3° Le chanteur qui, préoccupé de détails de toilette ou distrait au point de penser, en ce moment, à tout autre chose, oublie qu'il doit chanter et est brusquement rappelé à la réalité par un silence angoissé de l'accompagnateur ;

4° Il y a aussi celui qui oublie de respirer. Celui-là se comporte de deux façons distinctes : ou bien il part sans respirer du tout ; ou bien il respire au dernier moment et s'étrangle...

Tout cela est peu propice au chant descriptif. Comment vouloir que le public soit disposé à recevoir des images, si on l'y prépare de si singulière façon ?

Admettons, maintenant, que ces fautes diverses n'aient pas été commises, qu'elles aient été effacées par l'exécution du morceau. Admettons que le fluide se soit établi entre l'artiste et l'auditeur, que celui-ci ait subi l'impression de celui-là, qu'il en soit pénétré. Le morceau finit, et finit par une ritournelle qui se prolonge plus ou moins après que le chant s'est tu.

Hélas, la plupart des chanteurs — et surtout des chanteuses, s'empresssent, une fois la dernière note chantée, de détruire par légèreté, par insouciance, et j'oserai dire par manque de déférence envers l'auteur, l'effet poétique ou sentimental qu'ils ont produit. Pendant la ritournelle finale, ils plient la musique qu'ils tiennent à la main, ils sourient, ils parlent bas à l'accompagnateur pour prendre une contenance, que sais-je encore ? George Sand écrit, à propos de Chopin :

« *Parfois, après avoir plongé son auditoire dans un recueillement profond ou dans une triste douleur (car sa musique vous mettait, parfois, dans l'âme, des découragements atroces, surtout quand il improvisait), tout à coup, comme pour enlever l'impression et le souvenir de sa douleur aux autres et à lui-même, il se tournait vers une glace, à la dérobée, arrangeait ses cheveux et sa cravate, et se montrait transformé en Américain flegmatique, en vieillard impertinent, en Anglaise sentimentale, en Juif polonais.* »

Ces fantaisies sont permises, parfois, dans l'intimité, celles-là et bien d'autres ; mais, précisément, il faut qu'elles soient conscientes, malicieuses, intentionnelles, justifiées par l'esprit ou l'autorité du talent. On ne saurait permettre ni admettre en principe, le sans-gêne qui consiste à amputer ainsi, brusquement, le prolongement d'une impression d'art.

Revenons à nos évocations. Il n'est pas difficile de « composer » une vision inspirée de la *Marine*, de Lalo ; les mots et la musique sont,

ici, extraordinairement descriptifs. Il suffit de s'y conformer. Pourtant, il faut que le chant et la respiration rappellent constamment, durant ce morceau, qu'on est au milieu des vents et des brises ; une émission trop stricte, une diction trop nette, trop correcte, affaiblirait cette impression de large, empêcherait qu'on sentît flotter autour de soi les embruns et que l'on devinât dans le ciel le vol éperdu et neigeux des mouettes. Il n'est, d'ailleurs, question ni d'écume ni de mouettes dans ces vers ; c'est moi qui les y mets, et je m'en excuse. Mais que voulez-vous ! Quand on prend l'habitude de l'hallucination, on ne sait plus où s'arrêter.

. . . . . .

Dans *Le Cimetière*, de Fauré, il est question aussi de la mer, mais incidemment, vers le milieu du morceau seulement, et par contraste avec le cimetière paisible où il est si doux de reposer. Et, pourtant, je ne sais pourquoi, je la sens présente dans tout le morceau et sans que rien l'indique ; c'est près de la mer que je situe ce cimetière rustique. Il me semble qu'elle fait un fond, et peut-être est-ce pour cela que je m'imagine ce tableau en Bretagne et que la nature environnante ne m'y apparaît pas florissante et touffue. Ceux qui assistent à ce convoi sont des paysans graves et pieux. Tout cela compose un ensemble qui m'oblige à chanter ce morceau d'une voix dénuée de vibrations, d'une voix comme résignée, de couleur uniforme, d'une voix en teintes plates, par laquelle j'aimerais exprimer le rêve à la fois candide, désabusé et sérieux d'un paysan breton.

. . . . . .

Vous avez vu, tout à l'heure, dans *Venise*, de Gounod, un aspect de Venise, la Venise furtive et nocturne, avec ses petits canaux sombres, pleins de murmures, avec ses toits éclairés par les reflets de la lune, son mystère, et son étrange parfum. Dans la *Barcarolle*, de Fauré, vous verrez une autre Venise, une Venise plus aérée, plus joyeuse, plus vivante, celle du quai des Esclavons, celle du Rialto. Il faut en donner l'impression par la couleur de la voix comme par le martèlement des consonnes, par la largeur des nuances, la franchise du son, la robuste indolence de l'allure. — Et ainsi de suite...

IX

Du goût

MESDAMES, MESDEMOISELLES, MESSIEURS,

La première fois que nous nous sommes retrouvés ici, après trois mois, j'ai déclaré que ne n'observerais pas, dans ces quatre conférences, un plan défini ; que je ne m'en tiendrais pas aux titres annoncés ; que nous ferions, au gré du caprice, des haltes ou des explorations dans le domaine du chant ; qu'il fallait me suivre avec confiance, sans me demander : « Où allons-nous ? » ; qu'il me fallait ma liberté ; que j'étais décidé à traiter les sujets annoncés, à mon heure, à ma convenance, et non dans l'ordre annoncé. Or, qu'ai-je fait, en définitive ? Je me suis, tout simplement, conformé au programme. Ma première conférence a traité de la décadence du chant. Dans la deuxième, nous avons parlé de l'expression ; la troisième a été consacrée à diverses formes du chant évocateur et descriptif ; et, aujourd'hui, après avoir annoncé que je parlerais de ceci et de cela, je me prépare à vous parler tout bonnement du *goût*, ainsi que le décrétait l'affiche.

Logiquement, il m'eût été impossible, étant donné ce que je vous ai dit jusqu'ici, de ne pas aboutir à la nécessité et à l'importance du

goût. En effet, je n'ai cessé de répéter, durant ces séances, qu'un chanteur habile devait posséder et employer, selon les cas, tous les procédés de son art, les faisant servir tantôt à l'expression des sentiments. tantôt à l'évocation des milieux et des objets, appliquant ces procédés avec opportunité, avec discernement, avec goût. Je devrais me borner à dire : avec *goût* ; car, lorsque le chant n'est pas régi par le cœur (et, vous savez, on ne dérange pas le cœur comme ça, pour rien), que le chant n'est pas guidé par le sentiment, par le pathétique, par l'effusion directe du cœur, c'est le goût qui discerne, qui décrète, qui préside à tout. Il faut qu'il soit partout et agisse de cent façons à la fois. Songez donc ! Pas un seul détail du sacrifice vocal qui ne soit soumis à son bon plaisir.

Mais, d'abord, précisons.

Par *goût*, nous n'entendons pas, ici, cette faculté supérieure, transcendante de concevoir le beau et qui engendre l'esthétique. Nous ne pouvons demander à tous les chanteurs d'être, à proprement parler, des gens de goût, car cette exigence réduirait encore le nombre si restreint des chanteurs possibles.. Par *goût*, nous entendons un instinct mêlé de plusieurs instincts, une perception sûre et rapide des plus infimes proportions, une sensibilité particulière, ressemblant beaucoup à *l'esprit* et qui fait qu'on rejette spontanément ce qui doit faire tache dans un ensemble, altérer ou affaiblir une sensation, faire dévier un sens, favoriser une erreur, aller à l'encontre de ce que l'art se propose. Je vous le répète : il entre beaucoup d'esprit dans

ce genre de goût, et, aussi, le sentiment et la crainte du ridicule. C'est sans doute pour cela qu'en matière de chant les femmes ont plus de goût que les hommes. Je ne veux pas dire que les femmes, en général, chantent mieux, mais elles pèchent moins souvent que les hommes par manque de goût. L'habitude de veiller à d'innombrables détails de leur personne visible, l'obligation instinctive, impérieuse et naturelle où elles sont de se montrer sous l'aspect le plus favorable, maintiennent perpétuellement en travail chez elles cet instinct si prompt et si sûr qui veille à tout ; les femmes ont presque toutes un mouvement habituel, irréfléchi, qui est de se regarder dans la glace et ce perpétuel contrôle n'est pas sans utilité. Or, il faut que le chanteur stimule continuellement l'activité de son goût en se regardant sans cesse dans un miroir imaginaire et se surveille scrupuleusement, afin de rectifier, d'améliorer tel ou tel détail de toilette vocale.

Observons un peu les façons diverses dont peut se manifester l'action du goût.

Et, d'abord, comment, sans l'aide du goût, choisir ce qu'on doit, ce qu'on peut chanter ? Il y a là une question délicate et qui ne saurait être résolue par la logique. Vous avez une voix de grand soprano ; donc, il vous faut chanter les grands sopranos lyriques... Et si vous n'en avez pas le physique ? Si la voix répond seule en vous au caractère d'un grand soprano lyrique ? Je cite ce cas, précisément, parce qu'il s'est présenté à moi.

Je vois arriver une petite personne, toute petite, mince, guillerette, avec un canotier noir orné d'un ruban écossais, et disant :

« Ah ! ce que j'ai le trac ! Oh ! là là ! Non, mais ce que j'ai le trac !

— Mademoiselle, qu'allez-vous me chanter?

— L'air de *Didon à Carthage.* »

Didon ! Carthage ! Quels mots formidables ! Cette petite créature n'en était pas épouvantée ! Elle chanta ; sa voix était belle, ample, disproportionnée à sa minuscule personne ; cette voix était le trésor de cette pauvreté. Mais l'impression était gênante, pénible ; le flot mélodique sortait, roulait, abondant, hors de ce petit cou, que le larynx, semblait occuper tout entier. Et le sentiment ? Il n'était pas ridicule ; il était conventionnel, et l'air de Piccini est si conventionnel lui-même que l'insuffisance pathétique de la chanteuse ne choquait pas outre mesure. D'ailleurs, cette pauvre petite femme était redevenue toute sérieuse pour chanter ; elle y mettait autant d'âme qu'elle pouvait. Que lui dire? Que toute son âme, multipliée par mille ne ferait jamais une parcelle de l'âme de Didon ? Pourquoi désoler cette jeune femme si gaie, si contente d'avoir sa belle voix Et, pourtant, cette voix dans ce corps, cette voix au service de ce petit cerveau de chardonneret, n'est-ce pas une erreur de la nature ? Qu'est devenue cette petite femme, avec son pauvre petit canotier ? Je ne l'ai plus revue ; mais je devine tout ce qu'a pu lui valoir de déconvenues cette disproportion de sa voix et de son physique, surtout le contraste de sa

voix et de son être, — car c'est là où je veux en venir.

La nature peut se permettre des libertés et des fautes que nous ne devons pas imiter. Ne chantez pas *ce que vous ne pouvez sentir, même si votre voix semble s'y prêter.* Je suis moins choqué par les contradictions que je remarque souvent entre les morceaux et les voix qui les chantent que par l'incompatibilité absolue qui sépare souvent les morceaux de la *personnalité* des chanteurs. Que voulez-vous ! Je ne puis me faire à ce dédain des paroles que pratiquent tant de professeurs. Pour eux, le sens d'un morceau importe peu. Qu'est-ce que cela fait que ce jeune baryton soit rougeaud, inculte et vulgaire ? Il chantera l'air d'Henri III, du *Roi malgré lui*, s'il a les notes qu'il faut. Cette jeune élève est monumentale et timide. N'importe ! Elle chantera l'air de *Chérubin*, car, dans cet air de *Chérubin*, on a introduit un *si bémol*, *pianissimo*, que Mozart n'y avait pas mis, et cette demoiselle énorme a un joli *si bémol pianissimo*... Manque de goût.

Autre question : la toilette. Ici, je ne m'attarderai point. Il me suffira d'appeler votre attention sur la nécessité pour les femmes de conformer un peu leur toilette à l'ensemble de ce qu'elles vont chanter. Je sais bien que ce n'est pas toujours facile et qu'il arrive de chanter dans un concert des morceaux des genres les plus différents. Il faut, alors, adopter une toilette neutre et qui se prête à tout. Je vous assure qu'il y a quelque chose de déplaisant

à entendre chanter les stances de *Sapho* par une jupe entravée ! (1) Cela froisse le goût. Passons. Mais non cependant, avant que je ne vous aie dit quelque chose que j'ai oublié de vous dire la dernière fois, quand je vous ai parlé de l'attitude à prendre en chantant.

Une pose molle et abandonnée est aussi défavorable au chant qu'une pose contractée et raide. La première empêche le chanteur de *tenir*, si j'ose dire, *sa voix en main.*

La seconde aliène la sympathie de l'auditoire et met obstacle à la variété du chant.

Evitez de vous battre la mesure avec un pied, avec un genou, ou même sournoisement, avec un doigt : je vous assure que cela se voit. D'ailleurs, cela ne vous empêchera pas de vous tromper, si vous n'êtes pas forte en solfège. Mais quelle naïveté de parler de solfège ! S'occupe-t-on de cela ! Il s'agit bien de solfège ! Pensez-vous qu'on va s'astreindre, pendant un an ou deux, à apprendre des choses nécessaires ? Pendant qu'on travaillera son solfège, on ne chantera pas dans les salons ! Ce qui presse, c'est de prouver « qu'on sait chanter ». La mesure ? Ça va toujours plus ou moins ! — Pardon ; là, je vous arrête. La mesure, ou, pour mieux dire, le rythme, je vous l'ai déjà dit et je vous le répète, est la première condition, *absolument la première*, d'une bonne exécution musicale. Il n'est pas d'impression possible, il n'est pas d'émotion possible avec un rythme indécis, avec une mesure flottante. Je ne prétends pas vous parler, aujourd'hui encore, du

(1) Ceci était écrit en 1914 ; les jupes qu'on porte aujourd'hui conviennent moins encore aux stances de *Sapho*...

rythme, mais je tiens à vous redire qu'une de ses vertus mystérieuses est de maintenir l'attention au point où il faut qu'elle soit pour ne rien perdre du discours poétique ou musical. Le rythme, c'est le pouls de la musique ; il en est la palpitation secrète. S'il se ralentit, c'est que la circulation musicale décline ; s'il se précipite, c'est qu'elle s'accentue. Une musique sans rythme est un corps sans muscles, une substance inconsistante et vaine et c'est manquer gravement de goût que de dédaigner le rythme ; cela équivaut à méconnaître la loi de l'équilibre et des proportions, qui est la loi primordiale de tous les arts.

A prendre le mot *goût* dans le sens plus familier et, pour ainsi dire, plus pratique que nous lui avons donné, manquer de rythme, c'est, également, manquer de goût, parce que c'est être débraillé. Un chant sans rythme donne l'idée d'une robe mal agrafée, d'une chambre en désordre, d'une absence de contrôle et de tenue. Le sens des mots ne demeure jamais fort ou intégral dans un chant sans rythme. L'attention des auditeurs se relâche de-ci de-là, comme un tissu malade qui ne réagit plus.

Les chanteurs de café-concert sont généralement rythmiques ; ils chantent dans des endroits où le public se rend bien plus pour les paroles qui se disent que pour la musique qui se chante ; il faut que ces chanteurs sachent *envoyer le mot sur le son.* C'est, d'ailleurs, ce qui leur donne tant de souplesse, ce qui les habitue à soumettre le son à des nuances et à des expressions très différentes ; le son, chez

eux, subit toutes les transformations exigées par le sens des mots. Pour que les mots gardent toute leur efficacité et produisent tout l'effet qu'on exige d'eux, il est nécessaire d'observer la loi rythmique, qui maintient dans un état de ressort et de fraîcheur les organes de la réception. Voilà pourquoi les artistes de café-concert chantent en mesure, et voilà pourquoi, également, les chanteurs sérieux (ou qui se croient tels), devraient aller entendre souvent leurs camarades plus humbles, et prendre, en les écoutant, de bien utiles leçons.

Parmi les chanteurs de café-concert, vous n'ignorez pas qu'il y a eu des artistes très intéressants ; il y en a encore quelques-uns. M. Polin n'est pas qu'un diseur. Quand on « dit » ainsi, c'est qu'on chante bien. Il faut l'avoir entendu dans une de ses chansons mi-bouffonnes, mi-sentimentales, pour savoir tout ce dont est capable le tact, tout ce que peut faire, d'une petite chansonnette sans importance, le goût d'un artiste. Or, chez M. Polin, le rythme est admirable. Quand il chante une de ces chansons durant lesquelles, par sa mimique, son essoufflement volontaire, il donne l'impression d'un régiment en marche, d'une foule de troupiers suant par un jour d'été, dans des vêtements trop lourds et souffrant gaîment les incommodités de leur état, comment ne pas admirer l'impeccabilité de son rythme invariable, impitoyablement cadencé, toujours bondissant, à la fois souple et nerveux, et la façon dont le remarquable artiste loge, case, dans son rythme uniforme et prodigieusement exact, les innombrables petits épisodes de diction qu'il invente?

La précision rythmique de M. Mayol est admirable, et elle lui fournit mille trouvailles piquantes de geste et de diction.

Le goût doit agir et se manifester en bien d'autres choses encore. Il doit, par exemple, édifier instantanément le chanteur sur l'allure et le style à donner à la musique. Vous vous rappelez que, dans certaine leçon sur le style, j'ai soutenu, ici, qu'il n'existait pas un seul et même style pour tout chanter. Mais, si nous remplaçons le mot de *style* par celui de *goût*, le problème s'éclaire. Chez un chanteur, le goût est, entre autres choses, la notion du caractère sentimental ou du tour d'esprit qu'il doit donner à un morceau, selon l'époque où il fut composé, ou bien selon l'époque où il ressuscite. Chanter un air de Rameau comme on chante une mélodie de Schumann est un manque de goût ; mais chanter deux mélodies d'un même auteur qui évoquent deux choses différentes est également un manque de goût. *Le Cimetière* et *Clair de Lune* sont deux mélodies de Fauré, et il apparaît trop nettement pour que je m'y attarde que, seul, un chanteur imbécile s'aviserait de les chanter avec des moyens similaires.

Mais prenez, par exemple, dans l'œuvre de M. Fauré, ce même *Clair de Lune* et une autre mélodie qui décrit également un paysage crépusculaire et champêtre, le délicieux *Arpège*. Un chanteur peu raffiné (ce qui ne veut pas dire un mauvais chanteur, mais plutôt un chanteur normal) serait fort capable de ne pas voir les différences imposées par le goût dans l'in-

terprétation de ces deux morceaux, dont les rapports l'auront trompé.

Et c'est le goût encore qui mettra en garde précisément contre le piège d'une époque et d'un genre bien défini. Je prends un exemple pour vous faire comprendre : un charmant fragment d'une cantate de Gervais, *L'Amour Vengé*.

Un berger se plaint des « rigueurs » de sa bergère et il se considère comme le plus malheureux des hommes. L'ami qui a reçu sa confidence s'efforce de le consoler, et surtout de le mettre en garde contre les chagrins de l'amour ; et il ajoute :

« Est-ce que je me fais de la bile? Est-ce que je suis assez sot pour aller donner mon cœur à toutes ces bergères si volages ? Fais comme moi. Ne prends pas les choses au sérieux, et tu t'en trouveras bien. »

Le bon sens, évidemment, indique, ici, une interprétation légère, souriante, malicieuse. Ce sont les traits qui répondent le mieux à ce que nous suggère l'époque de la Régence, où cette musique si spirituelle fut composée. Mais s'il me plaît, à moi, de poétiser un peu cet écervelé, ce sceptique ? Si je veux m'imaginer qu'il n'est devenu si volage et si moqueur que justement parce qu'il a lui-même souffert, beaucoup souffert par l'amour Sa blessure est fermée et, en homme prudent, il évite de s'exposer à nouveau. Mais, par moment, et malgré lui, un souvenir lui revient ; un léger relent d'amertume lui monte du cœur aux lèvres. Remarquez que tout cela c'est moi qui l'imagine ; rien, absolument rien ne l'indique dans le texte ni dans la musique. J'ai le droit absolu d'interpréter ce

morceau comme il me plaît. Mais qu'est-ce qui m'empêchera d'exagérer, d'outrepasser mon droit, de déformer entièrement l'allure musicale par un excès de sentiment ? Le souci du goût. Le goût seul m'indiquera la nuance de mélancolie que je pourrai me permettre et surtout le laps de temps très court que j'accorderai à cette petite effusion involontaire.

. . . . . .

Le goût joue un grand rôle dans les petits détails du chant ; il détermine beaucoup de choses insensibles dont la réunion contribue à l'expression générale.

Par exemple, dans ce morceau de *L'Amour Vengé*, il y a une multitude de petits ornements. Les signes dont on se servait, jadis, pour les indiquer, étaient fort arbitraires et ont donné lieu à bien des incertitudes dans l'exécution. Quand on a une certaine connaissance de la musique ancienne, on exécute d'instinct ces divers ornements, selon les différents cas. Je ne pense pas qu'on parvienne ainsi à reproduire exactement ce qu'était le chant d'alors. Je crois même que nous serions stupéfaits si nous entendions soudain Mlle Lerochoy ou le ténor Legros. Mais nous pouvons approcher de ce qu'était l'ensemble de l'ornementation vocale dans les temps passés, à la condition d'y avoir beaucoup songé et de se refaire, pour ainsi dire, *une âme ancienne* avant de chanter. Question de goût.

Le goût joue un rôle essentiel dans la respiration, un rôle égal à celui du sentiment (car

ne l'oublions pas, on ne saurait admettre que la respiration soit, en matière de chant, une simple « soufflerie » destinée à remplir d'air les poumons du chanteur). Dans le *Parfum impérissable*, nous l'avons vu, c'est surtout au sentiment qu'il incombe de déterminer les respirations. Dans d'autres cas, le goût seul doit y pourvoir ; dans d'autres cas encore, le goût et le sentiment combinés, indiquent une respiration imprévue, inusitée...

Le goût est également une garantie de modération : modération dans le sentiment, modération dans la dépense vocale. Un homme qui a une belle voix et qui, quoi qu'il chante, se préoccupe, avant tout, de montrer cette belle voix, de faire sonner cette belle voix, de vous « épater » avec cette belle voix, fait preuve du plus grossier manque de goût. Il ne consent pas, par égard pour la raison, pour la logique, « à mettre parfois sa voix dans sa poche », comme disait Gounod ; il faut qu'il apprenne à tout le monde l'existence de cette fameuse belle voix et rappelle ce parvenu qui, en sortant du théâtre, criait très fort à son valet de pied :

« Faites avancer ma voiture de maître ! »

Que Don Juan fredonne une petite chanson en grattant sa mandoline, le soir, furtivement, pour signaler sa présence à une caméristé qui est là derrière le rideau, peu lui importe ! il hurle. Une notion élémentaire du goût suffirait à lui épargner ce crime envers Mozart. Mais ne croyez pas que dans le « Brindisi » d'*Hamlet*, qui est pourtant un morceau « à voix », il faille pousser non plus des clameurs tonitruantes. Là, il faut de la voix, il en faut même beaucoup ;

mais encore faut-il que le volume en soit réglé par le goût. Au contraire, dans certains cas, le goût exige de la force, de la puissance, un grand déploiement vocal. Mais c'est surtout dans la modération du sentiment que le goût doit intervenir.

Conclusion

Nous voici arrivés, mesdemoiselles, à la fin de notre programme.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire sur le chant: c'est un sujet inépuisable, tant au point de vue matériel qu'au point de vue esthétique. Peut-être me sera-t-il donné de revenir un jour m'en entretenir avec vous.

Laissez-moi espérer d'ici là que j'aurai réussi à vous persuader de quelques-unes des vérités qui me sont chères et surtout de celle-ci, que je ne me lasserai jamais d'énoncer :

Le chant n'est beau que s'il est significatif. La beauté d'une voix, la performance vocale proprement dite peuvent procurer un agrément, mais ne sauraient constituer, à elles seules, un plaisir complet ni une forme d'art. Le chant ne doit pas se contenter d'impressionner l'épiderme ; il doit viser à intéresser l'esprit, à émouvoir les régions les plus profondes de l'être. C'est une tâche difficile. Aussi le chanteur doit-il tout d'abord se pénétrer de cette difficulté, et ensuite s'efforcer d'acquérir par un travail minutieux la maîtrise technique grâce à laquelle il pourra mettre sa voix au service de sa pensée, de son imagination, de son cœur. Enfin, il doit s'efforcer, au moyen d'observations innombrables, de contemplations, de méditations, de conférer à son chant cette puissance expressive, dynamique ou hallucinante sans laquelle le chant n'a que bien peu de valeur.

Ces choses, je les ai proclamées cent fois et je les dirai encore ; et peut-être à force de les redire, finirai-je par les faire croire aux jeunes chanteurs.

Ce serait si beau, une renaissance du chant en France, dans le pays qui fut le berceau de la liturgie, dans le pays des troubadours et des trouvères, dans ce pays où l'on a si bien chanté durant des siècles, au théâtre, à l'église, dans la ville et dans les champs, dans le pays qui nourrit magnifiquement le drame lyrique, où le génie italien Lulli trouva un terrain si fertile, où le génie allemand de Gluck connut son apogée ; dans le pays de Lambert, de Guédron, de Boesset, du brillant Campra, du grand Rameau, dans le pays qui vit fleurir la Romance et naître tant de chanteurs illustres : Legros, Sophie Arnould, Garat, Elleviou, Mme Dugazon, Duprez, Faure, Mme Carvalho, et qu'adoptèrent tant de grands chanteurs étrangers, dans le pays tempéré, au chant harmonieux et lyrique, éloquent et sobre qui sait concilier la véhémence allemande à la langueur italienne et tirer de cet harmonieux mélange, l'impression juste, l'accent définitif.

Cette renaissance, je la souhaite de tout mon cœur, je ne désespère de la voir se réaliser, et ce serait pour moi une grande fierté de pouvoir me dire que j'y aurai peut-être contribué, fût-ce pour une très modeste part.

TABLE

		Pages.
Avant-Propos		9
CHAPITRE	Ier. — *Pourquoi chante-t-on?*	11
—	II. — *Comment chante-t-on?*	37
—	III. — *Comment dire en chantant?*	73
—	IV. — *Qu'appelle-t-on avoir du style?*	99
—	V. — *Comment émouvoir?*	125
—	VI. — *Certaines causes de la décadence du chant*	145
—	VII. — *Le chant expressif dans la musique ancienne*	163
—	VIII. — *Le chant descriptif dans la musique moderne*	185
—	IX. — *Du goût*	205
Conclusion		219

PARIS

IMPRIMERIE DU PALAIS

20, RUE GEOFFROY-L'ASNIER, 20

EDITIONS PIERRE LAFITTE
PARIS - 90, Avenue des Champs-Élysées - PARIS

ANDRÉ CORTHIS
PETITES VIES DANS LA TOURMENTE

ROBERT DE FLERS, de l'Académie Française
SUR LES CHEMINS DE LA GUERRE

LOUIS BARTHOU, de l'Académie Française
LETTRES A UN JEUNE FRANÇAIS

MAURICE LEBLANC
L'ILE AUX TRENTE CERCUEILS

GASTON LEROUX
ROULETABILLE CHEZ KRUPP

ALBERT BOISSIÈRE
LE NEVEU DE L'ONCLE SAM

CHARLES LE GOFFIC
LE PIRATE DE L'ILE LERN

MARY A. WARD
ÉLISABETH ET LA GUERRE

CHRISTIANE AIMERY
PAS A PAS DANS LA NUIT

ÉMILE MOREAU
LA NIÈCE DE BONAPARTE

EDOUARD DE KEYSER
A L'OMBRE DU CARMEL

ALEXANDRE LARISSON
BOUYSSOL LE MARIN

J. JOSEPH-RENAUD
LE CLAVECIN HANTÉ

JEAN BERTHEROY
LES VOIX DU FORUM

JEAN WEBSTER
PAPA FAUCHEUX

P.-LOUIS RIVIÈRE
POH DÈNG

IMP. DE MATTEIS — PARIS

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

MAY 25 1928

BOSTON PUBLIC LIBRARY

3 9999 08740 751 4